UTAZÁS A LEHETETLENBE

LICHTER PÉTER

UTAZÁS A LEHETETLENBE

AZ AVANTGÁRD FILM ABSZTRAKT FORMÁI A SCIENCE FICTION FILMEKBEN

Gondolat Kiadó
Budapest, 2018

A tanulmányok megírását, valamint a kötet megjelentetését
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

© Lichter Péter, 2018

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolatkiado

A kiadásért felel Bácskai István
Felelős szerkesztő Böröczki Tamás
A kézirat első változatának szerkesztését Pápai Zsolt végezte
Szöveggondozó Gál Mihály
A kötetet tervezte Lipót Éva
A címlapon Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című filmjének
egyik kockája látható

ISBN 978 963 693 850 5

Tartalom

BEVEZETÉS 9

1. A KÉT FILMKÉSZÍTÉSI GYAKORLAT
Az avantgárd és a narratív film 15
1.1. Röviden az avantgárd filmről 15
1.2. Az avantgárd film és a klasszikus elbeszélésmód viszonya 20

2. A FILMES ABSZTRAKCIÓ SPEKTRUMA
A tiszta absztrakciótól a keretezett absztrakcióig 25
2.1. Az avantgárd formanyelvi sokszínűsége 25
2.3. Kétféle absztrakció: grafikus és dokumentarista (lírai) absztrakció 31
2.4. Az absztrakció motivációja, a tiszta film születése 34
2.5. A fényorgonák öröksége 39

3. AZ ABSZTRAKT FILM TECHNIKÁI 43
3.1. A „camera-less" technika 43
3.2. A lírai absztrakció technikája 49
3.3. A klasszikus animációs technikától a kiterjesztett filmig 57
3.4. Az expanded cinema és a mainstream sci-fi 65

4. PÁRHUZAMOS KÁNONOK
Underground és hollywood 69
4.1. Az avantgárd mint amatőr film 69
4.1.1. Az avantgárd filmesek és a stúdiórendszer 72
4.2. Az avantgárd intézményesülése: az underground szubkultúra 76

5. A KERETEZETT ABSZTRAKCIÓ TIPOLÓGIÁJA 85
5.1. A keretezett absztrakció definíciója 85
5.2. A keretezett absztrakció határai: a lírai absztrakció jelensége 88
5.3. A keretezett absztrakció keretei: a klasszikus elbeszélésmód kerete 97
5.3.1. A keretezettség szintjei 97
(1) A kontextus kérdése 97
(2) Filmtörténeti kontextus: hollywoodi reneszánsz és Új-Hollywood 105
5.3.2. Az absztrakt film tere és a narratív tér 117
5.3.3. A keretezett absztrakció „sűrűsége" 122
(1) Absztrakció mint „külső tér" 126
(2) Absztrakció mint „belső tér" 127
5.3.4. A kompozíciós keret 128
5.3.5. Dramaturgiai kulcsszerepek: az absztrakció mint a fordulat kísérője – az absztrakció helye a narratívában 132
(1) Absztrakció az expozíció végén 133
(2) Az absztrakció mint az epilógus előkészítése 138
(3) Az absztrakció mint a beavatás rítusa – az absztrakció mint vetített kép 140
(4) Absztrakció a főcímekben 142
5.4. A keretezett absztrakció hossz szerinti szerepváltozásai 146
5.5. A tekintet gyönyöre: az absztrakció mint tiszta attrakció 149

6. KERETEZETT ABSZTRAKCIÓ A FANTASZTIKUS FILMBEN
Az absztrakció műfaji szerepei 165
6.1. A keretezett absztrakció és a fantasztikus műfajok 165
6.2. Hard science fiction és űropera: az absztrakció és a tudományos-fantasztikus filmek 170
6.2.1. A fantasztikum spektruma a sci-fiben 173
6.2.2. SF irodalom és film: az absztrakció mint a filmszerűség adukártyája 176
6.3. Fantasztikus utazások az ismeretlenbe: az absztrakció motiváltsága és tagoltsága 178
6.4. A keretezett absztrakció mint a tudás határainak ábrázolása 181

6.5. Az absztrakció szerepei 185
6.5.1. A tagolt absztrakció szerepei 185
6.5.2. A tagolatlan absztrakció szerepei, működése és az attrakció 188
(1) A komputer gyermeke és a belső-külső világok határterületei 189

7. 2001: ŰRODÜSSZEIA
Az absztrakció mint az ismeretlen kozmosz 193

IRODALOM 213

A KÖTETBEN EMLÍTETT FILMEK MUTATÓJA 219

Bevezetés

A film több mint száz éves története két, egymástól szinte teljesen függetlenül fejlődő, saját tudományos diskurzusokat kialakító kánont hozott létre. Az európai és amerikai fikciós film forma- és gyártástörténete, annak folyamatos változása és egymásra hatása került a filmtörténeti és filmelméleti tanulmányok középpontjába. Ezzel párhuzamosan, a narratív filmgyártás kialakulásával szinte egy időben, a társművészetek felől érkező alkotók révén kialakult egy párhuzamos gyakorlat, az avantgárd film máig virágzó, összetett formavilágú műveket felhalmozó filmkészítési stratégiája. Kovács András Bálint fogalomhasználata szerint a „filmes gyakorlat kifejezés azt jelenti, hogy bizonyos alapvető formák megfelelnek a film kulturális funkcióinak, amelyeket gyártó, forgalmazó és bemutató intézmények támogatnak. A »filmes gyakorlat« nem egyszerűen műfaj, nem stílus, hanem a film médiumának egyfajta kulturális használata, amelyre műfajok épülnek egy adott intézményes gyakorlat szerint."[1] Kovács ugyanitt még hozzáteszi, hogy már a korai film is legalább három „filmes gyakorlatot" ismert: a fikciós, a dokumentum- és látvány- (avantgárd) film később rögzült gyakorlatait.

Az avantgárd önmagát a „hagyományos", történetmesélő nagyjátékfilmek ellenében pozicionálja, vagyis radikálisan más eszközökkel szólítja meg a nézőket. Ezért a hatvanas években felvirágzó, az avantgárd film történetével foglalkozó tudományos diskurzus gyakran inkább a képzőművészet, a zene és a költészet felől vizsgálta ezeket a műveket, éppen azért, mert maguk az avantgárd filmkészítők is ezekről a területekről érkeztek, vagy innen merítették az inspirációjukat. A két filmkészítési gyakorlatot tehát jórészt párhuzamosan futó, egymástól elkülönített történeti diskurzus segítségével dolgozták fel. Persze

[1] Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010. p. 39.

akadnak olyan fontos elméleti írások, amik a narratív film bizonyos radikálisabb tendenciáit az avantgárddal együtt, illetve ahhoz képest vizsgálják: ilyen Peter Wollen *A két avantgárd* című szövege, amely az európai modernista szerzői film a domináns gyakorlathoz képest jóval szélsőségesebb formanyelvet kidolgozó alkotóit (Godard, Resnais, Straub-Huillet, Jancsó) veti össze intézményi és esztétikai szempontok alapján a hatvanas évekbeli amerikai (és angol) nonnarratív avantgárd filmmel.[2] Ám Wollen az európai szerzői film radikálisabb ágát is avantgárdnak nevezi, miközben ezek a művek intézményi és infrastrukturális, illetve esztétikai szempontból is nehezen tehetők Brakhage, Belson vagy Sharits művei mellé – a szerző ezekre a különbségekre utal is szövege végén. Az angolszász filmtörténeti diskurzusban az avantgárd filmen a szigorúan nonnarratív, a hagyományos forgalmazási és gyártási infrastruktúrán kívül eső, legtöbb esetben rövid filmeket értik – ezt Wollen figyelmen kívül hagyva Godard, Jancsó és a többi európai szerzői filmest is a „másik avantgárd" csoportjának nevezi, miközben elismeri, hogy „a másik avantgárd sokkal mélyebben gyökerezik a kereskedelmi szférában". Ez véleményem szerint olyan fontos különbség, hogy emiatt nem is lehet ezt a csoportot avantgárdnak nevezni. Peter Wollen szövege ettől függetlenül izgalmasan mutat rá arra, hogy a különböző filmkészítési gyakorlatok között homályosak és nem egyértelműen kitapinthatók a határok: az avantgárd vagy kísérleti film mindig is ilyen szürkezónának számított, és definíciója máig elméleti viták kereszttüzében áll.

Az összegző szándékú filmtörténeti szövegek persze gyakran foglalkoznak az avantgárddal, például David Bordwell és Kristin Thompson *A film története* című könyvében megjelenik az avantgárd film kánonja, ahogy gyakran a nemzeti filmgyártások történetét feldolgozó tanulmánykötetek is kitérnek az avantgárd történetére. Ám ez utóbbi munkák – mint az amerikai avantgárd történeti alapművének tekintett, P. Adams Sitney által írt *Visionary Film* – a legtöbb esetben nem foglalkoznak a domináns narratív nagyjátékfilmek korpuszával. Az avantgárd film későn, csak a hatvanas–hetvenes években ébredt rá igazán saját történetiségének összetettségére, ekkor kezdtek megszületni azok a szövegek, amelyek az amerikai avantgárd (és az európai elődök) történetét feldogozták. Az avantgárd film szűk rétegének, szubkultúrájának történetét gyakran maguk a filmkészítők vagy a filmkészítőkkel nagyon szoros kapcsolatot ápoló akadémikusok írták,

[2] Peter Wollen: A két avantgárd. *Apertúra* 2006 tél.

ennek az elhanyagolt, szinte láthatatlan tradíciónak szentelve minden idejüket. Az avantgárd film történetének írói maguk is részévé váltak a kánonnak: ezt jól mutatja, hogy a Scott Macdonald amerikai filmtörténész által készített, *Critical Cinema* című interjúsorozatban nemcsak filmkészítők, hanem filmtörténészek, illetve filmklubvezetők is szerepelnek. A két hagyomány körül kialakult történeti diskurzusok különválása egy másik, prózaibb okra is visszavezethető. Mivel az avantgárd filmnek már a befogadása is meglehetősen eltér a narratív nagyjátékfilmekhez kötődő befogadói szokásoktól, nem tudott a nemzetközi filmforgalmazás piaca révén elterjedni, vagyis ezek a filmek csak egy szűk réteghez jutottak el. Persze a hatvanas évektől szokássá vált a nemzetközi avantgárd filmes csoportok közötti kapcsolatfelvétel, illetve a különböző fesztiválokon való részvétel, de ez akkor is elhanyagolható a nagyjátékfilmek dominanciájához képest.

Az avantgárd film történetét így egészen a kilencvenes évekig csak azok az akadémikusok tudták feldolgozni, akik részt vettek az adott filmes közösség életében – vagy megengedhettek maguknak hosszú tanulmányutakat; az avantgárd filmek hírének terjedését elsősorban ezek a gyakran leíró jellegű munkák biztosították. Ez az elszigeteltség egészen az ezredfordulóig tartott: az internet által mindenhol és mindenki számára elérhetővé vált tartalmak hamar nemzetközileg is láthatóvá tették az addig regionális kisközösségekben működő filmkészítési hagyományt. (A nemzetközi avantgárd film terjedésének internet előtti első kísérlete a Bódy Gábor által elindított *Infermental* nevű video-folyóirat volt.) A videomegosztóknak, internetes portáloknak és fájlcserélő rendszereknek köszönhetően az avantgárd film diskurzusa nemzetközivé tudott válni, behozva a lemaradást a nagyjátékfilm körül kialakult, több évtizedes tudományos párbeszédhez képest. Ez a könyv sem születhetett volna meg az internet mindenhová elérő hálózata nélkül, hiszen a magyar filmtörténeti írásokban csak nagyon ritkán jelent meg a tengerentúli avantgárd film világa, ami összefügg a vetítések ritkaságával, gyakran több évtizedes lemaradásával.

Fontos kiemelni, hogy a narratív játékfilmek és az absztrakt avantgárd találkozását korábban szinte alig vizsgálták. Az absztrakt film történeti diskurzusában a hollywoodi filmgyártás kontextusa csak nagyon ritkán, inkább mint intézménytörténeti ellenpont jelent meg, az absztrakt szekvenciák elemzésére e területről senki sem vállalkozott. Ez a korábban említett elszigetelődéssel, a két egymással párhuzamosan futó filmtörténet közötti szakadékkal magyarázható. A nagyobb, ismertebb korpusszal rendelkező játékfilmes világot vizsgáló elmé-

ti szövegek csak a science fictionnel foglalkozó fejezetekben térnek ki az absztrakció esetleges megjelenésére, ám annak mélyebb formanyelvi elemzésére nem vállalkoznak – éppen a két filmtörténeti kánon egymástól való elkülönülése miatt.[3] Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy a játékfilmes, „klasszikus" filmtörténetet és a marginális avantgárd film diskurzusát szintetizálva, azok eredményeit felhasználva új nézőpontból közelítsem meg a mindkét filmkészítési gyakorlatot érintő kérdéseket, amivel talán a két filmtörténet közötti távolság is csökkenthető valamelyest.

Az absztrakt film irányzata dolgozta ki az avantgárd film tradíciójának legrégebbi, egyben legradikálisabb, a narratív nagyjátékfilmtől leginkább eltérő formáját. Ám az absztrakt film – a narratív filmtől gyökeresen eltérő – formavilága bizonyos nagyjátékfilmes műfajok elbeszélői szerkezetébe mégis tartósan be tudott ágyazódni. Ehhez a beágyazódáshoz szükség volt az absztrakt film olyan technikáinak megjelenésére az ötvenes–hatvanas években, amik „dematerializálták" a képet, sokkal közelebb kerülve ezzel az illúziókeltés hollywoodi szemléletéhez. Szintén idekívánkozik Peter Wollen *„Ontológia" és „materializmus" a filmben* című tanulmánya, ami egyrészt Bazin filmrealizmus-felfogását, másrészt az amerikai avantgárd film önrefkektív anyag-esszencializmusát elemzi és bírálja.[4] Wollen szövege alapvetően az avantgárd hetvenes években tetőző irányzatát, a strukturalizmust vizsgálja, ami a radikális önreferencialitáson, a filmes matéria előtérbe helyezésén keresztül kritizálja a domináns filmgyártás illuzionizmusát. A szerző nem foglalkozik az amerikai avantgárd azon absztrakt filmes irányzatával, amit Gene Youngblood „teoretikus expanded cinemá"-nak nevezett: ezen alkotók (Jordan Belson, James Whitney) olyan technikai apparátusokat használtak, amikkel korábban nem látott, fényekkel létrehozott effektusokat alkottak. Ezek a filmek lényegében újfajta, alternatív illúziókat teremtettek, amikkel nem a domináns film illuzionizmusát kritizálták, hanem újfajta esztétikai élményt nyújtottak, gyakran planetáriumokban vetítve, zenés koncertek kíséretében.

[3] Mint később részletesebben bemutatom, a leghosszabban, néhány oldalon keresztül Christine Cornea foglalkozott a science fiction filmekben megjelenő absztrakcióval *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality* című könyvében. Az avantgárd filmtörténet felől nézve David E. James tárta fel Hollywood és az amerikai experimentális film kapcsolatát, ám ezekben a műveiben *(The Most Typical Avantgarde; Allegories of Cinema)* leginkább gyártástörténeti kapcsolatokra és a hatvanas évekbeli ellenkulturális hullámok közös ideológiai nevezőjére fókuszált.

[4] Peter Wollen: „Ontológia" és „materializmus" a filmben. *Apertúra* 2010 tavasz.

A Wollen által is vizsgált avantgárd filmes csoporthoz képest ezek az absztrakt filmek sokkal „kritikátlanabbak" voltak: ezért is képeztek átjárót a domináns hollywoodi filmes gyakorlat és az avantgárd között. Szövegemben ezt az átjárást fogom részletesen elemezni a narratív filmbe ágyazott absztrakt szekvenciákon keresztül.

Az avantgárd infrastruktúrájánál sokkal nagyobb arzenált mozgató hollywoodi filmgyártás fantasztikus műfajaiban szinte sértetlenül jelentek meg az avantgárd technikákat mozgósító absztrakt betétek. A két párhuzamosan, egymástól majdnem függetlenül fejlődő filmkészítési gyakorlat az absztrakt film eme vándorlásával tudott közös érintkezési pontot találni. A narratív játékfilmekben megjelenő absztrakt szekvenciákat – amelyeket gyakran az avantgárd filmkészítők segítségével készítenek – a „keretezett absztrakció" gyűjtőfogalmával írom le. Dolgozatom alapállításai a keretezett absztrakció jelenségére kérdeznek rá.

A hatvanas–hetvenes évek hollywoodi reneszánsza számos példát kínál arra, miként szüremlenek be, majd nyernek polgárjogot a fősodorbeli filmkészítésben eredetileg periferikusnak, kísérletezőnek, experimentálisnak tekintett technikák, formai és stílusmegoldások, a képkimerevítéstől kezdve *(Butch Cassidy és a Sundance Kölyök, Vad banda)* a kézikamera-használaton keresztül *(Sugarlandi hajtóvadászat, Gyilkos túra)* az elidegenítő feliratokig *(The Bellboy),* vagy a legkülönbözőbb, az európai modern filmben kifejlesztett és a klasszikus hollywoodi szemlélettel szemben álló elbeszélésmódbeli megoldásokig. A jelen könyvben vizsgált téma is ezen folyamatok közé illeszkedik, mindazonáltal különleges jelentőségű. Aligha van ugyanis a korban az avantgárd intézményesülésének szemléletesebb példája az absztrakt film hollywoodi elfogadásánál. Ez esetben arról van szó, hogy a legszélsőségesebben konvencionális filmkészítési mód vagy szemlélet fogadja be a legszélsőségesebben experimentális és nem konvencionális törekvéseket. Hogy ez mennyire így van, annak illusztrálására vessünk egy pillantást Kovács András Bálintnak az avantgárd filmet frappánsan definiáló szavaira. Eszerint az avantgárd a médium „személyes, nem kereskedelmi, nem narratív és reduktív használata".[5] Ezzel szemben a klasszikus hollywoodi film gyakran – igaz, nem feltétlenül – személytelen, továbbá nyilvánvalóan profitorientált, illetve a sztori, a történet szentségét vallja, és kifejezetten esztétizáló szemléletű (azaz semmi-

[5] Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010. p. 49.

képpen sem reduktív). A keretezett absztrakció hatvanas–hetvenes évekbeli hollywoodi filmekben való megjelenésével a mindenekelőtt narratív, kereskedelmi, nem reduktív és kevéssé személyes filmkészítői szemlélet integrálja a teljes mozgóképes korpuszban egyedülállóan szubverzív, azaz legeminensebben nem narratív, legkevésbé kereskedelmi, továbbá leginkább reduktív és rendkívül személyes szemléletű filmeket. A radikális avantgárdnak a hollywoodi film részéről való exploitálása annak a folyamatnak a része, amely az attrakciós logika és a látványdinamika felértékelődését hozta magával a hetvenes évektől a fősodorbeli amerikai filmben, ugyanakkor – paradox módon – a hollywoodi film az avantgárd látvány-, illetve – ha tetszik – érzékiségorientáltságát magához hajlította: az avantgárd részleteket narrativizálta. Ennek a paradoxonnak a vizsgálata áll e könyv fókuszában.

1. A két filmkészítési gyakorlat

Az avantgárd és a narratív film

1.1. Röviden az avantgárd filmről

„Sose voltam megelégedve a független filmre aggatott címkékkel. A »független« talán az egyetlen elfogadható, ezt használja minden dokumentumfilmes és televíziós-reklámkészítő ebben az országban. A »kísérleti« jelzőre pedig sehogy sem tudok ráhangolódni: ezt olyasvalaki kreálta, aki megveti mind a tudományt, mind és a művészetet, mondván, mi igazából nem is csinálunk semmit, csak kísérletezgetünk. »Underground film«? Ezzel sem tudok mit kezdeni, ugyanis én *a föld fölött* élek."[1]

Stan Brakhage kategóriák elleni kifakadása jól szemlélteti azt a zavart, ami az úgynevezett „kísérleti" filmek körül máig rendszerint felüti a fejét. A távolról nézve elfogadhatónak tűnő, de közelebbről megvizsgálva már csak részben működőképes fogalmak ellen leghevesebben maguk az alkotók szoktak felszólalni, habár a „kísérleti" filmeket készítő művészek is gyakran írnak elméleti munkákat, elhalványítva a filmteoretikusok és filmrendezők közötti határvonalat. Az egyes, nehezen kategorizálható filmcsoportokra aggatott „kísérleti" jelző lett mind a mai napig a legéletképesebb, és a többi (avantgárd, underground, nonnarratív) fogalom közül a legfélrevezetőbb. Az avantgárd és az underground pedig leginkább egy-egy történeti korszakhoz tartozik, vagyis egy meghatározott mozgalmat jelölnek.[2]

Ezek a fogalmak olyan filmkészítési gyakorlatot takarnak, amely a nagyjátékfilm legtöbb szabályát, azaz normáját megkérdőjelezi, vagy akár teljesen figyelmen kívül hagyja. E filmek legfőbb hajtóereje lényegében a normaszegésben összpontosul. Ezt Kovács András Bálint a következőképp foglalta össze: „Az avantgárd személyes, nem kereskedelmi, nem narratív és reduktív használata a médiumnak, amely

[1] Stan Brakhage – Malcolm Le Grice: Debate. In Malcolm Le Grice: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: British Film Institute, 2001. p. 89.

[2] Lásd Kovács: *A modern film irányzatai*.

legtöbb esetben más olyan művészeti formákhoz is kötődik, mint például a zene és a költészet."[3] Az összes fogalom, ami megpróbálta leírni ezt a filmkorpuszt vagy szabályszegést, a megszokottól való eltérést hangsúlyozta, más-más tulajdonságot kiemelve ebből a pontos meghatározásból. A máig legtöbbet használt „kísérleti" jelző éppen a domináns filmkészítéssel való összevetés eredménye, ami azt sugallja, hogy a kísérleti filmek még végleges formájukban is valami átmenetit képviselnek, azaz „kísérleti" formájuk valami „kész" vagy „sikeres" produktum fejlesztéséért lett megalkotva. A kísérleti filmesek gyakran hangoztatják, hogy a kísérletezés éppen annyiban része a munkájuknak, mint a tudatos tervezés, illetve a racionális mérlegelés. Ezért a „kísérleti" szó önmagában nem képes kellő pontossággal megragadni ezt a filmkészítési hagyományt, hiszen e filmek szokatlan formanyelve és világa általában nem egy kísérlet, hanem tudatos döntések és egy több évtizedes hagyományhoz való kapcsolódás eredménye. Ez a terminus ma már olyan, több száz millió dolláros költségvetésű kaszszasikerekre is alkalmazható lenne, mint például az *Avatar*, hiszen James Cameron korszakalkotó sci-fije többéves technikai kísérletezés végeredménye, ám nem tekinthető normaszegő, radikális formavilágú filmnek. A „kísérleti" megjelölés leggyakrabban a filmfesztiválok programszervezési, kategorizációs gyakorlatában van jelen, ami gyakran éppen annak az eredménye, hogy ezeket a filmeket olyan nagyjátékfilmekkel vetítik párhuzamosan, amelyek a nagyközönség által ismert kategóriákba (művészfilm, műfajfilm, dokumentumfilm) sorolhatók. A „kísérleti" ebben a koordináta-rendszerben a „minden más" homályos, (sőt gyanús) csoportját jelöli.

Az „underground" jelző a normaszegő filmek ötvenes–hatvanas évek amerikai korszakára szűkített korpuszát jelöli, tehát történeti vagy még inkább provinciális kifejezésként indult, és nemcsak a film, hanem a zene és a képzőművészet alternatív mozgalmait is jelölte. Az underground film fogalma a filmtörténeti szövegekben legtöbbször összemosódik az avantgárd film régebbi hagyományával, mivel a filmnyelvet tekintve folytonosságról van szó: leginkább a szürrealista, dadaista formák folytatásáról. Maga a kifejezés Stan Vanderbeek animációs filmkészítőtől származik, aki a *The Cinema Delimina: Films from the Underground* című, kiáltványszerű esszéjében az új filmes látásmód

[3] Kovács: *A modern film irányzatai*. p. 49.

megjelenéséről írt.[4] Ahogy Jonathan Rosenbaum és Jim Hoberman *Midnight Movies* című könyvében a következő halmozással írta körbe a jelenséget: „A terminus a veszély, a felforgatás, az ellenállás és a felszabadítás szagát árasztotta, nem is beszélve az elidegenedésről, perverzitásról és elmebajról."[5] A szó a normakerülést, illetve a domináns filmgyártás intézményeivel való szembenállást valamiféle katonai, földalatti ellenállással hozza párhuzamba, ezért az „avantgárd" radikális alternatívájának is tekinthető. Az underground film fogalmának angolszász jelenlétét az is látványosan mutatja, hogy ha egy erre specializálódott filmfesztivál „undergroundnak" nevezi magát, akkor szinte biztosan az USA-ban található: ilyen a ma is virágzó portlandi, bostoni és chicagói underground filmfesztivál.

Az „avantgárd" gyűjtőfogalma hasonló önpozíciós szándékkal, a „hagyományostól", illetve a régitől való elhatárolódás dühével született. Az avantgárd a tízes–húszas évek európai művészeti életének meghatározó gyűjtőfogalmaként jelent meg, ami a képzőművészetben és a zenében éppolyan jelentős volt, mint az irodalomban és a filmben. Az „avantgárd" elterjedése nem a film területén kezdődött, ebből adódóan a médiumban rejlő feltáratlan lehetőségeket leginkább képzőművészek kutatták, kiterjesztve addigi tevékenységüket. Ám az „avantgárd" szó a filmtörténetben újra és újra felbukkanó normaszegő irányzatok (mint az amerikai transzfilm, a francia lettrista film, lírai film, tiszta film stb.) gyűjtőfogalmaként legtovább maradt fenn a történeti diskurzusokban. A második világháború után Amerikában bontakozott ki a normaszegő filmkészítési hagyomány – európai felbukkanása utáni – legnagyobb hulláma, amit a filmtörténetben „az amerikai avantgárd film" korszakának neveznek. Mivel jelen dolgozat fókuszpontja erre a filmtörténeti időszakra irányul, én a továbbiakban az „avantgárd" szót preferálom. Ennek ellenére az „underground", mint egy konkrét filmes korszellem leírására alkalmas fogalom, később előkerül az intézményrendszerekről írt fejezetben.

Az avantgárd film definíciója tehát elég labilis, hiszen mindig felbukkan egy-egy alkotó, aki kibújik a csoportot jelölő fogalom szorításából. Ám a filmtörténet során több teoretikus is megpróbált kidolgozni egy meghatározó tulajdonságokat összegyűjtő rendszert. Fred Camper amerikai filmesztéta-filmkritikus például a gyártás és forgal-

[4] J. Rosenbaum – J. Hoberman: *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press, 1983. p. 40.

[5] Uo. p. 39.

mazás technikai oldaláról közelíti meg a kérdést.[6] Gyártási oldalról elindulva: az avantgárd filmet egy vagy nagyon kevés személy készíti, minimális költségvetésből. Ebből adódóan a klasszikus filmgyártásban kialakult szervezési hierarchia teljesen felborul. Az avantgárd filmek rendezője, producere, operatőre és vágója szinte mindig egyazon személy. (Kivételt képeznek azok az avantgárd filmek, amelyekben a rendező egyben a főszereplő is, ilyenkor gyakran alkotótársként egy operatőr segődik az egyszemélyes stábhoz, mint Maya Deren esetében Alexander Hammid.) A forgalmazás szempontjából pedig az avantgárd filmek a klasszikus film formai és narratív hagyományainak teljes tagadása okán kiszorulnak a hagyományos filmterjesztés kereskedelmi struktúrájából. Az avantgárd filmeket eleinte szűk elitközönség előtt vetítették, majd a második világháborút követően, elsősorban az Egyesült Államokban a gazdasági fellendülés és a technikai feltételek javulásának köszönhetően felpezsdültek az egyetemi közösségek, és kialakult több, az avantgárd filmekre szakosodott forgalmazó, illetve filmklubrendszer (lásd a Cinema 16-re és az Art in Cinemára vonatkozó megjegyzéseket a későbbi fejezetekben.) Az alternatív filmekre szakosodott filmklubhálózatok tulajdonképpen kicsi, de életképes riválisai lehettek a hagyományos forgalmazásnak – elsősorban nem piaci értelemben –, hiszen olyan alkotásokat kínáltak a nézőknek, amelyeket sehol máshol nem találtak volna meg. Az avantgárd film idővel létrehozta a maga intézményrendszerét, és a klasszikus filmtörténeti erővonalaktól nagyrészt független kanonizációját a maga folyóirataival *(Filmculture)* vagy archívumaival (Anthology Film Archives, Center for Visual Music) teremtette meg. Vagyis az avantgárd egy komplett párhuzamos, alternatív filmtörténetet kerekített maga köré, amivel kiszorult a domináns nagyjátékfilmek diskurzusából. Ez a „kanonizációs mellőzöttség" persze nem véletlenül alakult ki: az avantgárd film minden eleme radikálisan szembemegy a nézők és a filmgyártók kölcsönhatásából, a kereslet és a kínálat evolúciója által létrejövő szabályokkal és normákkal.

Az általam dominánsnak nevezett narratív nagyjátékfilmek az avantgárdnál jóval nagyobb infrastruktúrával készülnek, mivel ezek a filmek általában a piac szabályai szerint működő forgalmazási rendszer (mozik, televíziócsatornák, dvd és Blu-ray kiadás stb.) révén akkora bevételekért versenyeznek, amelyek (legalább) megtérítik a költsége-

[6] Fred Camper: *Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film*. Lásd http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html

iket. Persze nem minden „hagyományos" narratív nagyjátékfilm készül ebben a szellemben, az úgynevezett művész- vagy szerzői filmek ma már vitatható fogalmai hivatottak elválasztani a tömegfilmektől a fesztiválokon terjedő és kanonizálódó alkotásokat.

Ám nem számít, hogy a filmtörténet mely rétegét vizsgáljuk, a filmek Hollywoodtól Bollywoodig, a francia és cseh új hullámtól az amerikai exploitation és B-filmes szegénysori stúdióiig sokkal szervezettebb, profibb körülmények között készülnek, mint az avantgárd esetében. Vagyis a „hagyományos" szó mindig *valamihez képest* értendő. A Godard és Truffaut által képviselt filmkészítés sokkal kevésbé „hagyományos", mint mondjuk az a szemlélet, amit Spielberg és Lucas képvisel.

Ugyanakkor bizonyos avantgárd filmművészeknek, mint Stan Brakhage-nek, a film formájához való hozzáállása sokkal radikálisabb, mint bármely modernista európai művészfilmesé. Ez a formanyelvi radikalizmus az avantgárd kritikus attitűdjéhez vezethető vissza. Peter Burger így ír erről: „a dadaizmus, az európai avantgarde legradikálisabb mozgalma már nem az őt megelőző művészeti irányzatokkal szemben gyakorolt kritikát, hanem a művészet intézményével szemben, ahogy az a polgári társadalmon belül korábban kiépült."[7] A filmtörténet viszonyaira lefordítva ez az intézménykritika érvényesül az amerikai avantgárd film formanyelvében: ha a hagyományos formát a filmipar jól működő termékének tekintjük, akkor az avantgárd film a mozgókép nyelvének radikalizmusával kritizál. Innen ered a néhány amerikai filmtörténész által ritkán használt *critical cinema* terminus. (Ez a fogalom leginkább Scott Macdonald könyvsorozata révén vált elterjedtté.)

Persze az avantgárdon belül is vannak eltérések a domináns formanyelv kritikájának szempontjából. A szürrealista film tradíciója, illetve az amerikai transzfilm közelebb áll a „hagyományos"-hoz, mint az absztrakt film irányzatai, amelyek minden megszokott elemet nélkülöznek, kezdve a szereplőktől és a valóság felismerhető képeitől egészen a bárminemű megfogalmazható témáig, történetig. Vagyis az absztrakt filmhez képest minden, szereplőket mozgató, a valóságban gyökerező képeket/történetet feldolgozó film „hagyományos" lesz, John Fordtól Coppoláig, Formantól Tarr Béláig. Engem az avantgárd absztrakt irányzatához képest „leghagyományosabb" filmgyártási nor-

[7] Peter Burger: *Az avantgarde elmélete*. Szeged: Universitas Szeged, 2010. p. 37.

ma, a hollywoodi narratív nagyjátékfilmek hagyománya és az absztrakt film találkozási pontja érdekel.

Az avantgárd filmek normaszegése a formanyelvben érhető tetten; minden esetleges nézői ellenérzés vagy idegenkedés, és ebből fakadóan a forgalmazási piacról való kiszorulás innen vezethető le. Az avantgárd filmek a formát egy vagy több stilizációs eljárásra (gyorsvágás, egybeállítás, absztrakt formák, torzító lencsék, közelképek, nyersanyagra festés vagy karcolás stb.) redukálják, amivel látványosan megkérdőjelezik a klasszikus stilisztikai normákat. A narratív nagyjátékfilmben kialakult normák éppen a történet, a fabula hatékony „elmesélését" szolgálják, a forma alárendelődik a cselekménynek. Ezzel ellentétben az avantgárd filmek vagy teljesen mellőzik a történetmesélést azzal, hogy szereplők nélküli absztrakt formákra redukálják a képek tartalmát, vagy a narratíva lehetőségeit kutatják, a klasszikus dramaturgia szabályait felrúgva, ám a kialakult ábrázolási technikákat alkalmazva hoznak létre alternatív struktúrákat. Ezek a filmek az élőszereplős vagy narratív hatású avantgárd filmek csoportjába tartoznak – mint a szürrealista és az amerikai transzfilm irányzatai, illetve a későbbi New York-i underground –, az absztrakt filmek csoportjával csak részben találunk átfedéseket.[8]

1.2. Az avantgárd film és a klasszikus elbeszélésmód viszonya

David Bordwell, Janet Steiger és Kristin Thompson a *The Classical Hollywood Cinema* című könyvben az 1910-es évek végétől a hatvanas évekig tartó időszak stúdiófilmjeinek stilisztikai normarendszerét vizsgálják, amely nagyban függ az ipari keretek között megvalósított gyártástól és a technikai fejlesztésektől. A hollywoodi film stílusa mindig alárendelt szerepet játszik a film narratívájához képest, a történet lehető leghatékonyabb elmesélését szolgálja. A film terének és idejének reprezentációját meghatározza a történet belső logikája, ezért minden stilisztikai elemnek a történet által motiváltnak kell lennie. „A narratív logika dominanciája a filmi tér és idő fölött a legtöbb stílus

[8] Itt meg kell jegyezni, hogy a narratív hatású avantgárd és bizonyos radikális, az európai modernizmushoz kötött művek között komoly formanyelvi azonosság fedezhető fel, lásd például a *Tavaly Marienbadban*t. Ám a modernizmushoz tartozó, a narratívát lebontó nagyjátékfilmek intézményrendszere komolyan eltér az avantgárdétól.

közös vonása”[9] – írja Bordwell, megfogalmazva a klasszikus hollywoodi film egyik legfontosabb törvényszerűségét. Az absztrakció, mint a hollywoodi stílustól a lehető legtávolabb álló filmes forma, a stúdiófilmes gyártás stilisztikai normarendszerében csak szigorú keretek között, bizonyos narratív feltételekkel jelenhet meg. „Egészében véve a klasszikus narráció a filmtechnikát olyan eszközként használja, amelylyel a fabula a szüzsé információit átadhatja.”[10]

A tiszta absztrakció nagyjátékfilmes keretbe vándorlásával válik feltűnővé a nonfiguratív avantgárd formanyelvében jelen lévő hiány, az ember ábrázolásának hiánya. Az absztrakt film a narratív film felől nézve fabula nélküli forma, puszta felület marad, amely pusztán érzelmek kiváltására, vagyis tiszta esztétikai hatás keltésére alkalmas. A klasszikus hollywoodi elbeszélés szükségszerűen narratív információval tölti fel ezt a nézőpontjából tekintve üres felületet.

A narratív filmbe való beágyazással a fabula kontextusa „ragad rá” a beékelt absztrakcióra, ami olyan környezetbe kerül, ahol kénytelen bizonyos fokig alkalmazkodni a történethez. Az absztrakt művészet a világábrázolás addigi témáit maga mögött hagyva az ábrázolhatatlan belső világok, feltáratlan érzések birodalma felé fordult, ahová addig csak a zenének és talán a költészetnek volt szabad bejárása. Az önmagáért létező forma a fogalmaktól való elszakadást ünnepelte. A keretezett absztrakció gyakran modellezi ezt a belső világot, a szemlélődő személy magába merülését: a narratív keretbe helyezett absztrakt szekvenciák belső utazásokra, ismeretlen világokba invitálnak.

A klasszikus narratív film kialakulásának korai szakaszában, amikor a történetmesélés alapjait kellett lefektetni, a film a társművészetek tradícióihoz nyúlt: a színház és az irodalom legéletképesebb és legjobban használható narratív alapelveit adaptálta. A tízes években, az amerikai stúdiórendszerre épülő piaci filmgyártás kialakulásakor a gyártóknak az irodalommal és a színházzal kellett felvenni a versenyt. Kristin Thompson tanulmányában alaposan feltárta ezt a folyamatot: a narratíva kialakulásának legfontosabb motorja a közönségigényeket kielégítő stúdiók piachoz való alkalmazkodóképességében rejlett.[11] A filmek hosszának megnövekedésével a forgatókönyvírók a novellairodalom és a színház dramaturgiai alapelveit követték, a rendezők

[9] Bordwell–Thompson–Staiger: The Classical Hollywood Cinema p. 6.

[10] David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 175.

[11] Kristin Thompson: Primitívtől a klasszikusig. In *Narratívák 10: Narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat kiadó, 2011.

pedig a színjátszás terepéről gyűjtöttek össze neves figurákat, amivel növelhették a mozi alacsony presztízsét, és az egész estés kikapcsolódás minőségi élményét nyújthatták.

Az ember ábrázolásának követelményétől felszabadított modern művészettel párhuzamosan az alaptörténeteket és mítoszokat ünneplő, azokat újratermelő, folyamatosan önismétlő filmgyártás is magára talált. Az absztrakt film negligálta a piacot, a nézőt, a narratív film evolúcióját: alkotóinak motivációja a képzőművészet változásait követte, és nem a tömegfilmgyártás átalakulásait. Ebben a környezetben az avantgárd nem ábrázoló, nonnarratív formája csak nagyon ritkán és korlátozott módokon, erősen domesztikálva jelenhetett meg: a keretezett absztrakció mindig az adott műfaj, illetve az elbeszélés szabályait követette. A klasszikus nagyjátékfilm-gyártás nézőpontjából a keretezett absztrakció egy olyan formanyelvi megoldást takar, amelynek megvannak a maga meghatározott feladatai, a játékfilmipar sémateremtő fejlődéstörténetének eredményeképp az avantgárd formavilág is korlátozott számú funkcióval működik.

Noel Burch a *Theory of Film Practice* című könyvében a filmnyelv egy dialektikus modelljét vázolta fel, ami hasznos lehet jelen könyv gondolatmenetében is. Burch esszéisztikus szövegében a filmforma alapvető elemeit – hang, kompozíció, montázs stb. – analizálva vázol egy, az európai modernizmus és az avantgárd felé mutató fejlődési irányt, a filmnyelv afféle „zenévé válását".[12] A szerző gyakran csapongó gondolatmenete azért érdekes, mert a filmtörténet változásait bizonyos mikroformákon keresztül vizsgálja, kimondottan csak egy-egy formanyelvi gyakorlat használatát járja körbe, olyan egyszerű rendezői döntésektől kezdve, mint a szereplők képbe való ki- és belépése vagy az áttűnés. Burch az egyre kisebb egységektől halad az egyre nagyobbak felé, dialektikus modelljét a különböző formanyelvi gyakorlatok egymásra hatásával és variációival írja le. (A szövegben többször is utal arra, hogy a felvetett példák csak gondolatmenete töredékét teszik ki, szinte minden fejezetéből egy külön könyvet lehetne megtölteni.)

Burch a szöveg végén a téma *(subject)* és a forma dialektikáját vizsgálja, Godard esszéisztikus filmjein keresztül itt is egy jól körülhatárolható fejlődési irányról beszél. Az avantgárd filmről a különböző vágási technikákról és a nem fikciós filmekről írt fejezetekben értekezik hosszabban, ekkor válik látványossá, hogy nála a forma kerül az érvelés gyújtópontjába, a különböző, egymástól távol álló filmkészítési gya-

[12] Noel Burch: *Theory of Film Practice*. Princeton University Press, 1973.

korlatok (avantgárd film, klasszikus narratív fikciós film) pedig nem hierarchikusan, hanem egyenrangúan sorakoznak fel egymás mellett, a különböző példákon keresztül. Az avantgárd (Burch szóhasználatában underground) film képviselői a különböző filmnyelvi struktúrák legradikálisabb felhasználói, akik az elbeszélés szabályaitól elszakadva a formát öntörvényűen, organikusan használják. Harry Smith abszrakt filmjeiről például a könyv végén ír, a hosszú gondolatmenet zárásaként, mintegy a filmnyelv lehetséges fejlődési irányaként poétikusan jellemzi az avantgárd filmet: „(…) minden a struktúra része lesz, végeérhetetlenül, szisztematikusan és kimerítően, minden tárgy és ember egy képbe sűrítve, mintha egy zaklatott isten álmát látnánk."[13]

Burch dialektikus megközelítését több szempontból is hasznosnak találom. Egyrészt, hozzá hasonlóan ez a szöveg is arra tesz kísérletet, hogy egy konkrét, jól körülhatárolható formanyelvi alakzatot, jelen esetben a grafikus absztrakciót vizsgálja különböző filmkészítési gyakorlatok, elsősorban a narratív film tükrében. A keretezett absztrakció egy olyan, a narratív filmben megjelenő alakzat, amelynek vizsgálatán keresztül egymástól eltérő filmkészítési gyakorlatokat lehet áttekinteni, horizontálisan átfogva az egymástól függetlenül kezelt műfajokat és filmelméleti diskurzusokat.

Burch a formanyelvi alakzatokat vizsgálva valamiféle fejlődési ívet vázol fel: a harmincas évekre kialakuló klasszikus hollywoodi stílus gyakorlatához képest a modernista európai film, illetve a radikálisabb avantgárd film sokkal szabadabban, esszéisztikusabban, illetve plasztikusabban használja a formát. Erre egy érzékletes példát is hoz, amikor Stan Brakhage absztrakt vágástechnikáját a klasszikus filmnyelv gyakorlata mellé állítja. Ebben a dolgozatban Burch gondolatmenetét „meghosszabbítva" vissza fogom vezetni az avantgárd radikális formanyelvét a klasszikus elbeszélői film keretébe: a közös formanyelvi metszéspontok vizsgálatával éppen a két filmkészítési gyakorlat között húzódó feszültségeket fogom kimutatni.

[13] Uo. p. 165.

2. A filmes absztrakció spektruma

A tiszta absztrakciótól a keretezett absztrakcióig

2.1. Az avantgárd formanyelvi sokszínűsége

Véleményem szerint nem minden avantgárd film tekinthető teljesen nonnarratívnak. Fontos megjegyezni, hogy „narratív hatáson" nem a narratív nagyjátékfilmek szabályainak követését értem. A tízes–húszas évek avantgárd filmjében már észrevehetővé vált a teljesen nonnarratív, illetve az elbeszélő forma szabályait többé-kevésbé betartó filmek közti különbség. A narratív hatású avantgárd filmek csak részlegesen követték a klasszikus filmgyártás szabályait, éppen azért, hogy rendkívüli nyitottságukkal, elbeszélőnek mutatkozó, ám a történetmesélést valójában megtagadó formájukkal provokálják a nézőt. Ezek az avantgárd filmek olyan stilisztikai és szüzséeljárásokat használnak, amelyek arra ösztönzik a nézőt, hogy a „hagyományos" filmekhez hasonlóan konstruálja meg a film fabuláját. Az *Andalúziai kutya* feliratai például többször olyan jelzéseket adnak a nézőnek, mintha egy koherens történettel lenne dolga. Bunuel a film készítéséről szóló visszaemlékezésében az alábbiakat említi a forgatókönyv megírásáról: „a cselekmény egy tudatos pszichikai automatizmus eredménye, ám nem egy álmot próbál meg elmesélni, annak ellenére, hogy az álmok mechanizmusából sokat profitál."[1] A szürrealista páros tehát törekedett valamilyen koherenciára, ami sajátos logikát követve írta át a szabályokat. Bunuel második filmjében, az *Aranykor*ban, majd az amerikai transzfilmben a narratív jelzésekkel való játék dominánsabbá vált. Tehát már a francia szürrealizmussal kialakult az avantgárd filmben az a narrativitás hatását mutató szemlélet, ami egészen a hatvanas évekig markánsan megmaradt az absztrakt filmes gyakorlattal párhuzamosan. Kovács András Bálint írja, hogy „az avantgárd filmes gyakorlat legáltalánosabb vonása

[1] Idézi P. Adams Sitney: *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000*. New York: Oxford University Press. p. 4. Eredetileg: Luis Bunuel: Notes on the Making of Un Chien Andalou. In Frank Stauffacher (ed.): *Art in Cinema*. San Francisco Museum of Art, 1947. pp. 29–30.

a hagyományos elbeszéléssel való szakítás".[2] Ez alapján választható el a korai művészfilm német expresszionista és francia impresszionista irányzata az avantgárdtól, mivel például a *Metropolis*, a *Nosferatu* vagy a *Napóleon* nem utasítja el a történetmesélés hagyományát. A szovjet montázsiskola már közelebb áll az avantgárd film nonnarrativitásához, de itt is meghúzhatók a fokozatbeli különbségek: Dziga Vertov például jóval radikálisabban közelített a film formájához, mint Pudovkin, aki a narrativitás szabályait fontosnak gondolta betartani.

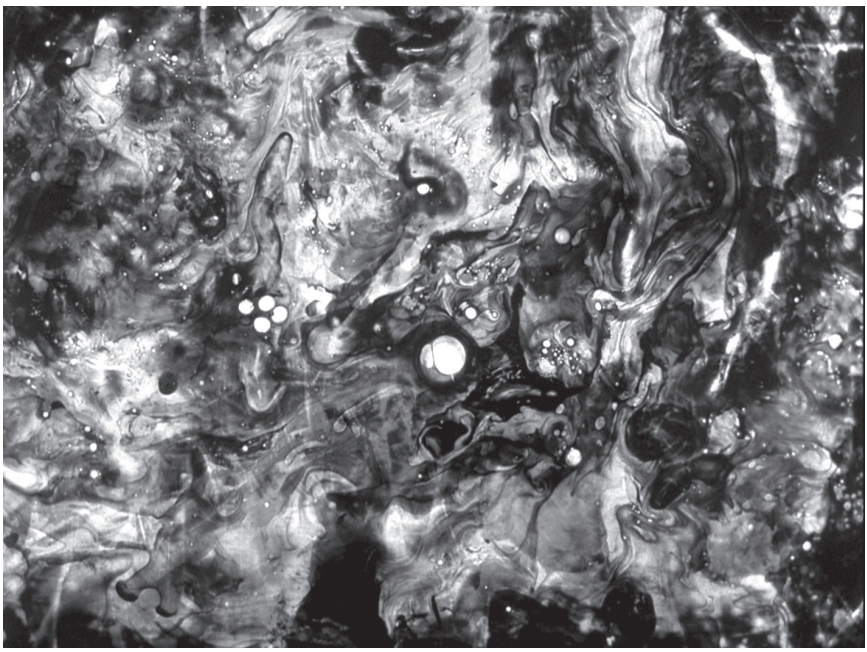
Bizonyos avantgárd filmek a domináns narratív játékfilm formáját követik: a szürrealizmus folytatásának is tekintett amerikai transzfilm irányzatában általánosan bevett fogás volt valamiféle laza elbeszélői szerkezetet építeni. Erre a legjobb példa Maya Deren *Meshes of the Afternoon* vagy Kenneth Anger *Fireworks* című filmje: ezek az alkotások egy központi figurára épülnek, gyakran szimbolikus, allegorikus jelentéseket sűrítenek képeikbe, amelyek lazán strukturált narratív szerkezetbe rendeződnek. Máig tartó népszerűségüket talán éppen a narratív szabályok részleges betartásának köszönhetik. A *Meshes of the Afternoon* leginkább számottevő erénye éppen a kínaidoboz-szerűen egymásra rétegzett, összetett narratív szerkezet: „Ez a film még mindig egy erős dramaturgiai szerkezetre épít, ami a tárgyak és szituációk szimbolikus értékéből merít"[3] – írja Deren saját munkájáról. Az amerikai transzfilmek narratív jellegének oka talán abban keresendő, hogy ezek alkotói akármilyen vehemensen is hangoztatták ellenérzésüket a domináns filmgyártással kapcsolatban, munkáikon mégis kimutatható a hollywoodi normák hatása: negyvenes években készített alkotásaik a film noir formai jegyeit viselték magukon. Az avantgárd film gyakorlatában a transzfilm narratív hatású darabjai inkább egy fontos kisebbséghez tartoznak, mintsem a meghatározó többséghez.

Az avantgárd narratív hatású és nonnarratív gyakorlata között nehezen kitapintható az átmenet. Stan Brakhage, az amerikai avantgárd leginkább meghatározó művészének életműve izgalmasan modellezi ezt a problémát. Talán az egész avantgárd film történetében az ő alkotásainak formanyelve járta be a leglátványosabb átalakulást, mire megtalálta a maga különleges hangját. Brakhage 1951 és 1959 között forgatott produkciói a transzfilm irányzatába tartoznak. Első munkája, az 1951-es *Interim* egy Cocteau és az expresszionizmus hatását mutató melodráma, amely egy fiú és egy lány álomszerű találkozását és szét-

[2] Kovács: *A modern film irányzatai*. p. 57.
[3] Idézi Sitney: *Visionary Film*. p. 9.

válását mutatja be. A film mellőz mindennemű absztrakciót, a statikus beállításokat a művész többnyire a narratív normák szerint komponálta. Pusztán a szereplők némasága, mozgásuk koreográfiája árulkodik arról, hogy a klasszikus szabályoktól eltérő alkotással van dolgunk. Az *Interim* színpadiasságának oka Brakhage színházrendezői tevékenységének dominanciájában kereshető. A rendező minden további filmjével messzebbre távolodott ettől a viszonylag konvencionális szárnypróbálgatás formanyelvétől. Harmadik filmjében, a *Desisfilm*ben „felszabadította kameráját az állványról”[4], egy házibulit filmezett, imbolygó kameramozgással érzékeltetve a fiatalok szabadságát, az összejövetel érzékiségét. Az *Interim* megrendezettsége, hagyományosabb szerkesztése jellemzi még a *The Way to Shadow Garden* (1955) nagy részét, ám az utolsó, negatívba exponált képsor szimbolikus jelentéssel terhelt absztrakciója már az első lépést jelentette ebben a távolodásban. 1955 és 1959 között Brakhage filmjei fokozatosan fordultak az absztrakt formanyelv felé. A *Wonder Ring* a lebontásra ítélt New York-i harmadik sugárút feletti magasvasút lírai megörökítése: a teljes film a metró ablakán tükröződő, elsuhanó táj érzékeny montázsára épül. A legnagyobb szemléletváltást az *Anticipation of the Night* jelentette. A harmincperces filmben Brakhage már nem a transzfilmre jellemző expresszív beállításokkal és drámai színészi jelenléttel fejezte ki az érzelmeit, hanem sokkal absztraktabb módon kezelte a kamerát és a felvett nyersanyagot. A néma képsorokon az elmosódó táj alig kivehető részletei dominálnak, a szeriális, egymás mellé rendelt képsorok legfontosabb szervezője a zaklatott ritmus. Ugyanabban az évben készítette a hasonló formájú, *Sirius Remembered* című tízperces munkát, ami egy erdőben elpusztult kutya tetemének oszlásáról, vagyis a természet körforgásáról szól. A tetemről készített nagyon rövid, villanásszerű közelképeket a fák ágairól felvett gyors svenkek, elmosódó részletek tagolják. A kamera már túllép azon, hogy egy megrendezett jelenetet dokumentáljon: valóságtöredékekből szőtt, fotografált absztrakciót látunk. Brakhage a látás, így a világ képi reprezentációjának újraértelmezésére törekedett: a hibásnak tűnő, alig regisztrálható felvételek a hagyományos perspektíva felszámolására indított hadjárat első mérföldkövei voltak. Ehhez az időszakhoz köthető Stan Brakhage életművében a formanyelvi útkeresés fontos állomása, ami a lírai absztrakció irányába terelte tovább. A *Window Water Baby Moving* és a *Dog Star Man* dokumentumfelvételekből szőtt költői montázsfilmek, amelyek-

[4] Uo. p. 156.



Stan Brakhage – Dante Quartett

nek nem „a történeti valóság” bemutatása a célja. Brakhage a formanyelvi határok kitágításának, a személyes látásmód radikalizálásának szentelte életét. Ezen az úton a lírai absztrakció dokumentumfilmes ábrázolásmódja köztes állomást jelentett. A végső határt a nyersanyagfestéssel és kémiai megmunkálással elért absztrakciója jelentette, a hatvanas évek derekától egészen haláláig több mint kétszáz filmen át ívelt ez a különleges látásmód. A *Dante Quartett* című filmjének minden celluloidkockájára más és más festékfoltot vitt fel közvetlenül, a *Text of Light* pedig egy ötvenperces absztrakt film egy hamutartó üvegén megtörő fényjátékról.

Brakhage életműve bizonyítja az avantgárd formanyelvi, szerkezeti sokszínűségét, ami nem nevezhető pusztán nonnarratívnak, illetve absztraktnak. Brakhage egy évtized alatt járta be az egész avantgárd film formanyelvi térképét: az elbeszélői konvenciók átértelmezett használata, illetve az azokkal történő látványos szakítás, majd az absztrakt technikák révén fokozatos eltávolodás a valóságábrázolástól jelentette ezt az utat.

Egy kétpólusú skálára az avantgárd film teljes formanyelvi spektrumát fel lehet vázolni, ami a Brakhage életművében bekövetkezett formaváltozásokat is modellezi. A skála egyik végén a teljesen absztrakt,

Formák		
Az absztrakt film hagyománya (tiszta absztrakció – nonnarratív)	*A lírai film hagyománya (dokumentarista absztrakció – nonnarratív)*	*A szürrealista film hagyománya (konvencionális formák, nem absztrakt, gyakran narratív jellegű)*
Technikák		
Animáció Nyersanyagra festés Kiterjesztett film	A lírai film montázstechnikája – áttűnés, pixiláció	A domináns filmgyártáshoz köthető képtípusok – kistotál, ellenbeállítás, svenk stb.
Irányzatok, alkotók		
Korai absztrakt film (1920–1940) • *Hans Richter* • *Oscar Fischinger* • *Walter Ruttman* Amerikai absztrakt film (1945–1980) • *Harry Smith* • *James Whitney* • *Jordan Belson* • *Jim Davis* • Stan Brakhage: Dante Quartett	Amerikai lírai film (1959–) • Stan Brakhage: Window Water Baby Moving • *Bruce Baillie* • *Jonas Mekas*	„Klasszikus” szürrealizmus (1924–1932) • *Luis Buñuel* • *Man Ray* • *Germaine Dullac* Amerikai „transzfilm” (1943–1964) • *Maya Deren* • *Kenneth Anger* • *Curtis Harrington* • Stan Brakhage: Interim New York-i underground (1960–1970) • *Ken Jacobs* • *Jack Smith*

nem reprezentatív filmek állnak, amelyek formanyelvi készletüket primer alakzatok, színek és fények ritmikus, zenei struktúrájára redukálják. A skála másik végén azok az avantgárd irányzatok helyezkednek el, amelyek reprezentatív, a valóság „lenyomatával” rendelkező képekből építkeznek, sok szempontból követik a narratív nagyjátékfilmek formanyelvi alapszabályait. Ezekben a filmekben gyakran színészek játszanak olyan jelenetfüzérekben, amelyek egy laza történetet (vagy annak látszatát) rajzolnak ki. Az absztrakt film „legtisztább” típusai teljesen hanyagolják az emberi tényezőt: e filmek középpontjában mindig nem ábrázoló, jelentés nélküli foltok, fénycsóvák, körök és kockák, azaz képzőművészeti vagy fénytechnikával megteremtett formai hatások állnak.

Az avantgárd film több mint kilencvenéves története során formanyelvi szempontból ezen a két póluson elhelyezkedő, két markáns hagyományt alakított ki, amelyek máig beazonosíthatóak a kortárs avant-

gárd film darabjaiban. Már a korai, húszas évekbeli avantgárd filmek is e két formanyelvi stratégiát követték: az absztrakt, illetve a szürrealista hagyományt. Az absztrakt film formacsoportja az avantgárd legjobban körülhatárolható hagyománya: jelen dolgozat az avantgárd e szegmensére koncentrál. Az absztrakt filmesek különböző technikákat dolgoztak ki az évek során, amelyek más-más esztétikai hatást keltenek: a *camera-less* módszert, a klasszikus animáció, illetve a kiterjesztett film technikáját. Ezek máig visszatérő, továbbfejlődő, illetve változó technikák, amelyek fejlődése szorosan összefügg a filmtechnika lehetőségeinek rohamosan szélesedő horizontjával.

A filmtörténet folyamatos formavándorlásokból, stiláris hatások és divatok összeütközéséből épül fel, amelyek szálait visszafejteni gyakran kivitelezhetetlen vállalkozás. Ahhoz, hogy az avantgárd formanyelvének a narratív nagyjátékfilmben való megjelenésével érdemben tudjunk foglalkozni, arra az avantgárd formanyelvre kell összpontosítanunk, ami a legjobban elkülöníthető a narratív nagyjátékfilmek formájától. Erre a legmegfelelőbb az avantgárd „formanyelvi skáláján" elhelyezkedő legszélsőségesebb forma, az absztrakt film formája. A skála közepén, a konvencionálisabb formát használó szürrealista hagyomány és az absztrakt formát használó tiszta filmes hagyomány közötti határsávban találjuk az avantgárd nehezen kategorizálható filmjeit, mint például a lírai és a strukturalista filmet. Ezen tradíciók narratív filmben való megjelenésének vizsgálata már nehezebb, mert – ahogy a későbbi fejezetben bemutatom – már a formacsoport körülhatárolása eleve problematikusabb. A skála másik végpontján a szürrealista hagyományhoz köthető filmek vannak, amelyek körébe nemcsak a korai francia munkák, hanem a negyvenes évektől kezdve Amerikában kibontakozó transzfilm alkotásai, illetve a hatvanas évekhez köthető underground szubverzív botrányfilmjei is beletartoznak. A szürrealista hagyományba sorolt filmművészek (Buñuel, Dullac, Man Ray, Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Makropoulos, Sidney Peterson, James Broughton, Jack Smith, a korai Brakhage és Ken Jacobs) filmképei ábrázoló jellegűek, filmjeik hatása a sokkra, a felforgatásra, a botrányra, a megdöbbentő kompozíciókra épül: ezért elengedhetetlen számukra, hogy filmjeik formai alapja a narratív film formájához kapcsolódjon.

Tehát a szürrealista hagyományba tartozó filmeknek elemi érdeke, hogy legalább részben kövessék a narratív film szabályrendszerét. Lényegük éppen a képszerűségben, a képek bretoni „poétikájában" rejlik: valamilyen hétköznapi jelenség ábrázolásának fantasztikussá, gro-

teszkké tételével operálnak. Az absztrakt film ezzel ellentétben nem ábrázolja a hétköznapi világot vagy annak kifordított álomverzióját, hanem nem reprezentatív formákat „mutat", ezekben a filmekben maga az absztrakt formavilág pulzálása válik fantasztikus „jelenséggé".

2.3. Kétféle absztrakció: grafikus és dokumentarista (lírai) absztrakció

Bill Nichols a dokumentumfilmek és fikciós filmek közti különbséget vizsgálva az absztrakt filmet kivételes csoportként aposztrofálta: „Néhány avantgárd film, mint például Oskar Fischinger *Komposition in Blau* (*Kompozíció kékben*, 1935) című alkotása, absztrakt formákat, színeket és animációkat használ, és nem kifejezetten kötődik ahhoz a dokumentarista hagyományhoz, amely egy, a művész képzeletében születő világ helyett a történeti világot hivatott ábrázolni."[5] Az avantgárd filmek tetemes része ebbe a csoportba tartozik. Az absztrakciós eljárásokat ez alapján két típusra lehet osztani. Az elsőbe olyan filmek tartoznak, amelyek a dokumentálható, „történeti valóság" képeit rendezik absztrakt technikák segítségével egy végletekig szubjektív, ám végső soron a megismerhető világból táplálkozó formába. Az avantgárd filmtörténet amerikai diskurzusában általában ezeket a filmeket nevezik lírai filmnek, a dokumentumfilm diskurzusában pedig költői dokumentumfilmnek. Vagyis a lírai-absztrakt filmek tetemes része dokumentumfilmként is értelmezhető, hiszen ezekben a filmekben a képeknek dokumentumértéke van. Stan Brakhage *Window Water Baby Moving* című filmje a művész feleségének első szüléséről szóló dokumentumfilm, amely lírai ábrázolásmódot használ. Brakhage radikális formanyelvi absztrakciójánál jóval konvencionálisabb filmeket alkotott Bruce Baillie, akinek a munkái már közelebb állnak a hagyományosabb dokumentumfilmekhez.

A másik csoportba azok az absztrakt filmek tartoznak, amelyek nem a valóság lefilmezett nyersanyagából dolgoznak, hanem önálló formákkal benépesített, az ismert tárgyi világ referenciáival nem rendelkező képekből építkeznek. Ezeket nevezem „tiszta absztrakt" vagy „grafikus absztrakt" filmeknek. (A „tiszta" jelző a fotografikus referenciák hiányára, a grafikus jelző e referencianélküliséget megteremtő, a képzőművészettel rokon technikákra vonatkozik.) Dramaturgiájuk zenei

[5] Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* 2009/4. pp. 20–42.

struktúrákat követ, formaviláguk eleinte a képzőművészetből merít. Ezek a filmek nem értelmezhetőek dokumentumfilmként, mivel önmaguk dokumentumai. Ezek az alkotások helyezhetők az avantgárd formanyelvi skáláján a másik végpontra, mivel stilisztikailag a lehető legtávolabb állnak minden megszokott filmes gyakorlattól. A lírai absztrakció filmjei a világot alakítják át az absztrakcióig fokozott eljárásokkal, mint a közelkép, az áttűnés, illetve a különböző montázstechnikák radikális alkalmazása. Idesorolhatók Brakhage hatvanas években készített filmjei, illetve Bruce Baillie bizonyos alkotásai, mint például a *Castro Street*.

A grafikus absztrakt filmek pedig a képzőművészetből merítő technikákkal építenek saját világot, ahelyett hogy az érzékelhető világ dokumentumaiból táplálkoznának. A nyersanyagra festés (angolul *camera-less*, azaz kamera nélkül létrehozott) módszere a celluloidra közvetlenül felvitt festékanyagok révén a fotografikus expozíció fotokémiai eljárásának egyik alternatívájaként fogható fel: nem a valóság nyoma marad a fényérzékeny szalagon, hanem a művész által felkent anyagok, vagyis az alkotó kéznyoma. A stoptrükk animáció Richtertől, Fischingertől elinduló absztrakt eljárása a filmtechnikát már rendeltetésszerűen használja. A kockáról kockára fotografált festményeket, grafikákat vagy kartonkivágásokat lendítik mozgásba: itt a dokumentálás az állóképek exponálásakor valósul meg. Az amerikai avantgárdban elterjedt absztrakciós technikák „élőben", nem pedig animálva teremtettek absztrakt formákat. A Jordan Belson, James és John Whitney, illetve James Davis nevével fémjelzett, kiterjesztett filmes *(expanded cinema)* technikákkal létrehozott filmek tulajdonképpen dokumentumok: különböző felületeken (számítógépes képernyő, röntgengép, falfület és üvegek) megjelenő fényjátékok dokumentálásából alkotott absztrakciók. Ám a néző számára szinte mindig ismeretlen marad a módszer, a dokumentáció aktusa nem látható: nem látjuk sem a képernyőt, sem a falfelületet, ahol a fényjátékok megjelennek, csak magát a mágikus végeredményt. A három grafikus absztrakt technika (camera-less, animált és kiterjesztett film) közötti különbségek éppen az anyag láthatósága mentén rajzolhatók ki. Ezt egy külön fejezetben fogom vizsgálni: a technikák különbségei mutatják nagyjátékfilmekbe való adaptálhatóságukat.

„A filmi kifejezési forma a tényeket konzerváló képrögzítésen alapul"[6] – írja Király Jenő. Ebből a megállapításból kiindulva lehet tehát

[6] Király Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona Kiadó, 1998. p. 54.

szétválasztani a kétféle absztrakció viszonyát az említett „ténykonzerváláshoz". A dokumentarista absztrakció konzerválja a tényeket, a grafikus absztrakció ignorálja őket, vagyis inkább új, soha nem látott „tényeket" hoz létre: az elemeire, azaz mozgásra és formákra bontott film kizárja a külső világot, helyette a mesterséges, nonfiguratív alakzatokat helyezi előtérbe. A grafikus absztrakció úgy válik el a dokumentarista absztrakciótól, ahogy az élőszereplős film a rajzolt figurákat szerepeltető animációtól. Az első esetben a film leképez, a második esetben az animáció konstruál. „Az alakzatok, formák, színek és vonalak önálló életet kezdenek élni."[7]

A grafikus absztrakt filmek „szereplői" tehát a mesterségesen kreált nem ábrázoló alakzatok: a figuratív animációhoz képest még inkább a nem létezőhöz kötődik az absztrakt film világa. A figuratív animáció a valóságot alakítja újra rajzzá (vagy más technikájú grafikus formává), a nonfiguratív absztrakció a valóságban nem létező jelenségeket teremt. Az absztrakt film tehát egyik oldalról (dokumentarista vagy lírai absztrakció) a dokumentumfilmes diskurzushoz, másik oldalról (grafikus absztrakció) az animációs film problematikájához csatlakozik. Varga Zoltán a következőképp választja el az élőszereplős és animációs filmet: „Míg az élőszereplős film folyamatos felvétellel valódi mozgást reprodukál, addig a pillanatfelvételek sorozatából álló animációs film sohasem létezett mozgás illúzióját hozza létre. (…) Ez a fajta teremtés az animáció kulcsa, s az animációs formák valamennyien ebből vezethetők le: ez a filmtípus alapvetően csupa élettelen, eleve mozgásképtelen jelenségre épít, a rajzoktól a tárgyakig, hogy aztán életre keltse azokat."[8] Bár a kiterjesztett film csoportjában gyakran nem használják a képenkénti exponálás hagyományos animációs technikáját, ezek a munkák mégis világteremtő animációknak tekinthetők. A grafikus absztrakció lényege, hogy minél meghökkentőbb, optikai attrakcióval ható, csodás, mágikus alakzatokat hozzon létre: ezért is tekinthető folyamatosan megújuló műfajnak. A grafikus absztrakt film technikai fejlődése – a húszas évek papírkivágataitól, a harmincas évek színes animációján keresztül az ötvenes–hatvanas évek számítógépes, fény-prizmás elektronikus eszközeiig, azaz a „kiterjesztett" filmig – új formajelenségek szemkápráztató teremtésére törekedett.

[7] Lorettan Devlin Gascard: Motion Painting: „Abstract" Animation as an Art Form. *Leonardo* vol. 16, no. 4. 1983. p. 294.

[8] Varga Zoltán: Vázlat az animációs film tanulmányozásához. *Enigma* 2008/56. p. 25.

Ezeket a formákat hasonlíthatjuk mikrobiológiai vagy kozmikus jelenségekhez, de nem állíthatjuk, hogy azok ábrázolásai, dokumentumai lennének. Vagyis a grafikus absztrakcióval létrehozott filmek nem utalnak önmagukon túlra. Ezért is tehetők ezek a sehol máshol nem látható alakzatok olyan történetek részévé, amelyekben a fantasztikus vagy csodás elemek dominálnak. A fantasztikus film műfaja szivacsként szívta magába a grafikus absztrakció formáit, a lehetetlen, az ábrázolhatatlan, az irracionális megjelenítéseként használva. Míg a dokumentarista absztrakció az ábrázoláshoz kötődő műfaj részévé vált, addig a grafikus absztrakció a nem ábrázolható jelenségek tömegfilmes eszközévé.

Az életre kelt alakzatok mozgása, színe és térbelisége az őket létrehozó apparátusoktól függ: más formákat eredményez a nyersanyagra festés, mint a kiterjesztett film technikája vagy az animáció. A technika fejlődésével párhuzamosan végbement absztrakt filmes formafejlődéssel, formaváltozással váltak könnyebben adaptálhatóvá az avantgárd formajátékai a narratív film keretébe. Ezért a hatvanas évekre csúcsára ért kiterjesztett film számítógépes technikái – ahogy ezt a későbbi fejezetekben részletesen ki fogom fejteni – a hollywoodi filmgyártás gyakorlatába integrálódtak.

A grafikus absztrakció gyökerei a képzőművészethez vezetnek: ahhoz a korszakhoz, amikor a festészet a nonfiguratívitás révén a zenei struktúrák felé fejlődött. Ezzel a lépéssel talált rá a film médiumára.

2.4. Az absztrakció motivációja, a tiszta film születése

Az absztrakt film kialakulásához a 20. század első negyedében dolgozó képzőművészek és a filmhez lazán kapcsoló alkotók aktív elégedetlensége szükségeltetett. Ennek az elégedetlenségnek a hulláma vezetett el az avantgárd film felvirágzásához. A legtöbb művész egyetértett abban, hogy az új művészet, a klasszikus formájában akkor kibontakozó filmművészet nem a megfelelő csapásirányba halad: a már mélyen gyökeret vert narratív művészetek (mint a dráma és a prózairodalom) formáit és az azokhoz kapcsolódó elvárásokat követi. A film leginkább a színház intézményesült normáit utánozza, ez pedig káros az új médium jövőjére. A színdarabok merevsége ráadásul azért tudott gyorsan rögzülni a korai filmgyártásban, mert az akkori, a mozgóképet alulértékelő ízlésrendszerben csakis a színház mutatkozott értéknemesítő mintaként. A korai, tízes évekbeli francia film ezért is termel-

te ki a „komoly” irodalmi adaptációk dömpingjét. A Film D'Artnak nevezett kérészéletű irányzat alkotóinak célja a filmművészet szentesítése (vagy „nemesítése”), amivel reflexszerűen a klasszikus színház eszköztárához nyúltak, és ezzel éppen a filmnyelv fejlődése elé állítottak akadályokat. A drámairodalom filmes adaptációi inkább hatottak lefényképezett színháznak, mint a film lehetőségeit kihasználó progresszív alkotásoknak. Az elégedetlenkedő modern művészet, az akkor provokatívnak ható „izmusok” alakjai úgy érezték, hogy a film zsákutcába jutott. A filmművészet önmagában rejlő értékeit, a csak a mozgóképre jellemző kifejezőeszközök használatát követelték. A legradikálisabb újító, Hans Richter és társai szerint a mozgóképet a két legalapvetőbb alkotóelemére kell redukálni: fényre és időre.[9]

Richter az expresszionista, majd kubista festői kitérője után Viking Eggelinggel kezdett tekercsgrafikákkal kísérletezni. „Az az ötletünk támadt, hogy hosszú papírszalagokra tudatosan készítsünk folytatólagos, összefüggő folyamatot formákból és formák csoportjaiból: ezek voltak az első »filmszalagjaink«.”[10] Ezek a tekercsek, amelyek vízszintesen kihajtott, több méter hosszú, viszonylag keskeny papírcsíkok voltak, már előre jelezték a filmszalag formáját, illetve az új médium mozgás illúzióját keltő technikájának tulajdonságait: „Ezeknek a szalagoknak a nézegetése ébresztette fel bennünk a vágyat arra, hogy a jelzett »mozgást« meg is valósítsuk, valódi mozgássá alakítsuk – azaz filmet csináljunk. Így született meg bennünk a filmkészítés ötlete.”[11] Richter első filmjében, a *Ritmus 21*-ben a képet a tiszta fekete és tiszta fehér formákra, leginkább négyzetek pulzálására redukálta. A film a fény és az idő abszolút megtestesítőjeként tisztán a ritmus ellenpontozó elvére épül. A *Ritmus 21* – Walter Ruttmann *Opus I* című filmje mellett – az absztrakt film egyik legelső fennmaradt darabja, amely mellé az alkotója egy komplett elméleti rendszert épített, ami sok helyen rímel a következő fejezetben tárgyalt fényorgona-építő Thomas Wilfred nagyívű víziójára. Richter a filmet egy gyökeresen új, univerzális, ám verbalitáson túli nyelvnek tekintette. Elképzelése szerint a

[9] Richter – akárcsak Oscar Fischinger és a legtöbb absztrakt filmművész – festőként kezdte a pályafutását.

[10] Hans Richter: Dada und Film. In Willy Verkauf (ed.): *Dada: Monograph of a Movement*. Teufen: Arthur Niggli, 1957. pp. 64–71.

[11] R. Bruce Elder: Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of The Absolute Film. In Alexander Graf – Dietrich Scheunemann (ed.): *Avant-Garde Film*. Avant-garde Critical Studies 23. Amsterdam: Rodopi, 2007. p. 6.

film szinte zsigeri hatással, nyelven túli tulajdonságai révén köti össze az embereket. Ebben a vágyában Richter is a szín-fényzenei szemorgona-építők seregéhez köthető: a nyelven túllépő jelentésnélküliség spirituális élményének univerzális művészetét látta az absztrakt mozgóképben. Ez a motiváció az, ami Fischingerrel és az amerikai „tanítványaival" összeköti.

„A filmnek tagadnia kellene bárminemű kapcsolatát a történeti, oktatási, romantikus, morális vagy immorális, illetve földrajzi valósággal"[12] – vallja Richter, aki az eisensteini montázselméletre rímelő analógiával a filmet tiszta, szinte biológiai hatásként értelmezi, ami gombnyomásszerű erővel egyesíti a világ filmnézőit. Ebből az akaratból alakult ki az Univerzális Nyelv gondolata, ami „egy új területre vezet, és kívül esik a nyelv kommunikatív rendszerén, egy anyagtalan, spirituális nyelv".[13] Ennek a nyelven felüli nyelvnek, mint egy transzcendens világegyesítő tapasztalatnak az igénye az első világháborút követő általános depresszióban gyökerezett.

A messzemenő önkorlátozásnak tűnő redukáltság egy egész művészgeneráció szemében nem volt más, mint a film megtisztítása, innen is ered az absztrakt film sok névváltozata közül a tiszta film *(cinema pure)* szinonimája. Henri Chomette korai avantgárd filmes is a színháztól megtisztított film mellett érvelt, mert szerinte a „film új erőre tehet szert önmaga révén", illetve létrejöhet az „önmagában való film, vagy ha úgy tetszik: tiszta film".[14]

Az absztrakt filmesek mindig is valamiféle tiszta, abszolút állapothoz akarták visszaterelni a filmművészetet. Az abszolút film elnevezés is a többi, domináns nagyjátékfilmtől való elszigetelődést fejezi ki, amihez a többi művészeti ág – mint a színház, az irodalom vagy a festészet – rátapadt, mint látványt vagy narratívát szervező hagyomány. Hans Richter a film öntisztulásáról így ír: „Ahogy a film médiuma az érzések iránt érdeklődik, – kifejezetten olyan érzetek iránt, amik csak mozgóképpel fejezhetőek ki –, az színtiszta modernizmus. A film filmmé válik – azaz eredeti művészeti forma lesz –, azáltal, hogy megtisztítja magát a szomszédos médiumok szennyező hatásától, és igazán (tiszta) filmmé lesz."[15] Az absztrakt filmművészet tehát függetlenedni akart az elbeszélő és ábrázoló társművészetek irányítása alól,

[12] Uo. p. 5.
[13] Uo. p. 31.
[14] Renée Clair: *A film tegnap és ma*. Budapest: Gondolat, 1970. p. 136.
[15] Graf–Scheunemann (ed.): *Avant-Garde Film*. p. 4.

tulajdonképpen a tiszta zene hatását kívánta reprodukálni vizuálisan. A klasszikus fotografikus ábrázolás e tagadása távolítja el az irányzatot a szintén avantgárd szürrealista, dadaista vagy dokumentarista (Vertov) mozgalmaktól.

Az absztrakt filmművész nem ábrázoló, azaz nem reprezentatív jelenségek létrehozásával kísérletezik, ebben az értelemben korábban nem létező látványokat teremt. „Az avantgárd művész vagy költő Istent próbálja utánozni, oly módon, hogy valami teljesen önállót, csak saját feltételeinek megfelelőt teremt, ahogy maga a természet is érvényes: a táj – és nem annak a képe – is esztétikailag érvényes."[16] Clement Greenberg tehát az absztrakt művészt a jelentésektől függetlenül ható jelenségek alkotójának tekinti. Soha nem látott jelenségek teremtése, a természetben előforduló látványok tisztasága volt az absztrakt filmművészet örökös vágya. Ez a tulajdonság az, ami az egész absztrakt film történetében folyamatosan jelen lévő, a művészeket összekötő kapocsként teremtett egységet különböző évtizedekben vagy országokban alkotó egyéniségek között. Jordan Belson, a hatvanas–hetvenes években aktív amerikai absztrakt filmművész így ír az egyik filmjéhez kiadott katalógusban: „A Samadhi egy létező térnek, egy létező vizuális jelenségnek a lehető legakkurátusabb dokumentációja próbált lenni."[17] Kortársa, a szintén az USA nyugati partján tevékenykedő James Whitney hasonló belső, „tudati ténynek" tekinti a látványt, ami az ismert és ismeretlen világok közötti határon mozog: „Az ismert és az ismeretlen között húzódó, csodálatosan vékony vonalat vizsgálom. Nem a kettő közötti különbséget próbálom megragadni, ez nem mint illúzió, hanem mint tény érdekel. Ez egy immanens, nem pedig transzcendens látás."[18]

Az absztrakt filmesek a társművészetektől való függetlenség jegyében a szemnek és a látásnak címezték az alkotásaikat. A látás univerzalitásába és a tekintet tisztaságába vetett hit meghatározó volt mindegyikük életművében. Jules Engels, a magyar származású amerikai absztrakt filmes így vallott erről: „Az absztrakt film egy olyan nyelv, ami közvetlenül a szemhez beszél – és az érzésekhez, ahogy a tánc is

[16] Clement Greenberg: Avant-garde and Kitsch. In Wood–Harrison: *Art in Theory 1900–1990*. p. 70.

[17] Idézi William C. Wees: *Light Moving in Time*. San Francisco: University of California Press, 1992. p. 130.

[18] Gerald O'Grady– Bruce Posner: *Articulated Light: Emergence of Abstract Film in America*. Boston: Harvard Film Archive, 1995.

teszi."[19] A szem kitüntetett helyet foglal el más kortárs művészek elméleti szövegeiben is, Mary Ellen Bute például hasonló metaforában írja le az absztrakt film hatását: „Az abszolút film a szemet és a fület célozza meg. Más mozgóképek – amellett, hogy audiovizuális hatásokat használnak – inkább az intellektust célozzák."[20] A „szemnek címzett film" kizárja az intellektust, az értelmezés korlátozó reflexeit. Az amerikai avantgárd legmarkánsabb törekvése a szem és a tekintet absztrakt filmekben megfogalmazott kultusza volt. Stan Brakhage, az amerikai kísérleti filmes mozgalmak legjelentősebb alkotója több manifesztumot szentelt annak, hogy a film visszakanyarodjon a perspektíva előtti időkbe, a csecsemőkori látványok nyelv előtti, érintetlen korszakába.[21] Brakhage olyan lelkesen törekedett a látvány és a látás újradefiniálására, hogy több filmjével a szemhéjon belüli, úgynevezett hüpnagóg látás ábrázolására törekedett: „A legkülönösebb világ, ami számunkra elérhető, akkor tűnik elő, amikor a szemünk csukva van."[22]

Ez az absztrakciós jelenségalkotás és a szemnek címzett művészet jellemzően a film elmaradhatatlan kötőanyagát, a fényt tartotta az önkifejezés legfontosabb eszközének. A fényjátékok és a fényvetítő gépezetekkel létrehozott fantasztikus látványok az egész amerikai avantgárd filmművészetet meghatározták. Az absztrakt film mindig is az impresszionista festők és a reneszánsz tudósok fénykultuszával volt átitatva. „Szkrjabin volt a kezdet, őt követte Thomas Wilfred és az általa épített Clavilux. Ma már alig vannak, akik folytatnák ezt a hagyományt. Azt hiszem, én vagyok talán az egyedüli, akinek a fény a legfontosabb médium."[23] Az amerikai fényművész, Jim Davis az idézetben saját művészetét a fényorgonák hagyományának folytatásaként kezeli. Ez a párhuzam az egész kaliforniai absztrakt filmes hullámról elmondható: a Whitney testvérektől Jordan Belsonig mindenki a mágikus fényhatások létrehozására törekedett.

[19] Jules Engels: REFLECTIONS: Graphic Choreography. *New Magazine* vol. 10. web: Center for Visual Music, http://www.centerforvisualmusic.org/library/Reflections.htm

[20] Mary Ellen Bute: Statement II. In O'Grady–Posner: *Articulated Light*. p. 31.

[21] Lásd Stan Brakhage: Metaphors on Vision. *Filmculture* 1963 fall.

[22] Wees: *Light Moving in Time*. p. 95.

[23] Robert A. Haller: Jim Davis. In O'Grady–Posner: *Articulated Light*. p. 10.

2.5. A fényorgonák öröksége

Az absztrakt fényzenei előadások, a filmtörténettel párhuzamosan fejlődve, tovább foglalkoztatták a művészek fantáziáját. A magyar származású komponista, Alexander László például Németországban hozott tető alá fénykoncerteket. A saját szinesztéziás élményeire támaszkodva[24] szerzett zongoradarabokat, célirányosan a performanszaihoz kreálva a zenét: tulajdonképpen a László-féle előadások voltak az első multimédiás előadások. A húszas évek közepétől Fischinger is együttműködött vele, korai animációs kísérleteivel egészítette ki a László-féle performanszokat. Ezek az előadások aztán bejárták Németországot, viszonylagos sikerüket az attrakciós látványnak köszönhették. A kritikusok leginkább a zenei darabok sekélyességét, az ódivatú romantikusságot kifogásolták.[25]

[24] Lásd Peternák Miklós: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991.

[25] A zene és a szemet gyönyörködtető absztrakció közötti párhuzam, illetve az ezek házasításának köszönhető szinesztéziás élmény elmélete már az ellenreformáció korában foglalkoztatta a tudósokat és művészeket. A színek (azaz a fény) és a zenei hangok oktávjai közötti analógiára már Newton is meghatározó elméletet épített az *Optica* című tudományos munkájában. Például a „C" hangnak a vörös színt feleltette meg, arra alapozva, hogy a hang és a szín a maga fizikai rezgéstartományában a legalsóbb szinten van. Tehát ahogy a szivárvány spektruma is egymásra épülő, egymást ellenpontozó fényrezgésekből áll, úgy ezeknek a hangok tartománya is megfeleltethető. A későbbi évszázadok során ezt az elméletet a gyakorlatban megvalósítva számos újító gondolkodó vizuális zenét játszó gépezeten dolgozott. Úttörő alakja ennek a teljesen soha ki nem bontakozó és tulajdonképpen a film feltalálásával a saját médiumát megtaláló művészetnek a 17–18. század fordulóján tevékenykedő Louis Bertrand Castell atya volt. A francia jezsuita szerzetes, aki egyébként kora fontos matematikusa is volt, a világ első „szemorgonáját" építette meg, a Clavecin Oculeire-t. A szerkezetről kevés feljegyzés maradt fenn az utókorra, de tudható, hogy egy tükrök, színes üvegek és selymek mechanikájából felépített orgonából állt, és az adott billentyű lenyomására egy kivetülő szín felelt. Ez a hang–szín párosításon alapuló struktúra többé-kevésbé megmaradt a későbbi színorgonák alapelvének. Castell Newton felvetése helyett a „C" hanghoz nem a vöröset, hanem a zöldet rendelte, egyszerűen azért, mert olyannak „látta". Ez a szubjektív megfeleltetés, a szinesztéziás élmény sajátságos újrajátszása elsősorban az amerikai avantgárd film látomásos absztrakcióit előlegezte meg. Castell a mágikus gépezetét, amit először 1734-ben mutatott be a közönségnek, a lelkigyakorlatok kiterjesztéseként használta, egy addig nem tapasztalt spirituális élmény, a fogalmi rendszerektől független szépség megnyilvánulásaként. A vizuális zene korai megjelenése párhuzamba állítható a barokk építészet monumentalitásával és a minden érzéket megszólító hatásával, ami a művészetben az isteni jelenlétet sugallta. „Minden korábban csak olvasottat annyi ideig és olyan intenzíven jelenítsen meg, hogy az megszűnjön többé betűnek vagy szövegnek lenni, s ehelyett magát az öt érzéket kell magával ragadni." 1895 júliusában, majd kétszáz évvel később, a film feltalálásának lumière-i évében az angol Alexander Wallace Rimington is bemutatta

A fényzenei kísérletek történetében az első jelentős paradigmaváltást Thomas Wilfred munkái jelentették. A dán származású fényművész Amerikában fejlesztette tökélyre a teljesen önálló, minden más művészeti ágtól független „nyolcadik" művészetét. Párizsban festészetet tanult, ez alatt kezdett el kísérletezni a fénnyel mint felszabadítandó anyaggal. A zenéhez csak lazán kapcsolódott: népdalénekesként a megélhetéshez, illetve a kísérleteihez szükséges anyagi hátteret teremtette meg. A korábbi szemorgona és színfény-zenei gépezetek alkotóival ellentétben Wilfred teljesen némán adta elő a performanszait. Ez jelentős változás volt a Castel atya által elindított fényalkímia történetében. Fényorganizmusainak megjelenését nem kötötte a zenei hangokhoz, sőt egyenesen elutasította azok használatát. 1921-ben (az absztrakt film Richterhez köthető kezdő évében) alkotta meg az első szerkezetét, amit Claviluxnak nevezett el. Az előadásra 1922-ben került sor, New York egyik színházában. Wilfred utópisztikus, a kor művészetére jellemző romantikus célja az volt, hogy egy vadonatúj művészetet teremtsen meg, ami a zene bárminemű illusztrációs kíséretétől mentes. Ez az új művészet a Lumia nevet kapta. A Lumia nyersanyaga a fény volt, ontológiai értelemben a filmművészet valamiféle leágazásának is tekinthető. Wilfred az ötvenes években egy olyan Claviluxot épített, ami egy méretesebb televízióhoz hasonlóan beviszi az emberek otthonába a Lumia művészetét. Persze a házi Clavilux nem érte meg a tömeggyártást, a mindenkihez eljutó fényművészet pusztán Wilfred romantikus víziója maradt. Ennek ellenére a húszas években Wilfred Lumia-show-i elképesztő népszerűségnek örvendtek. Az első előadásról így írtak a *The World* című napilapban: „Ez önmagáért való művészet, a tiszta szín művészete. A közönséget a legkülönösebb csendben tartotta, amit valaha is megtapasztaltam színházban."[26] Wilfredet később még különböző reklámügynökségek is megkeresték, hogy fényreklámjaikhoz alkosson Clavilux-alapú látványosságot. (Később az absztrakt filmesek körében is elterjedt lesz a fénymágia ilyen

---

arisztokrata közönségének a színorgonáján játszott vizuális zenéjét. Miközben egy kamarazenekar Wagner darabját játszotta, az est látványosságaként egy fehér vászonra kivetített formátlan színpulzálás lüktetett. Később, a 20. század elején mások azt a nézetet vallották, hogy ez a vizuális retinazene csakis néma lehet. Ez kritikus pontja volt a szem–zene evolúciójának. Bár, ahogy később is hangsúlyosan bebizonyosodott, az absztrakt film mint a színorgonák közvetlen, új hordozó anyagba költözött leszármazottja gyakran konkrét zenei darabok színhangszerelésével keltett feltűnést, ahogy például Fischinger munkái is igazolják ezt a tendenciát.

[26] Thomas Wilfred: Light and the Artist. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol 5, no. 4. 1947. p. 250.

jellegű kommerciális vándorlása, az alkotók legtöbbször az absztrakt filmeken csiszolt technikai szaktudásuk révén keresték meg művészetük anyagi fedezetét.)

Wilfred 1947-ben – ahogy a legtöbb avantgárd művész a században – megírta a Lumia esztétikai programját. Ebben a meglehetősen csapongó, forradalmi hevülettel átitatott szövegben leszögezi, hogy a Lumia olyan független művészet, ami a fényt használja anyagául. „A fény mint önálló művészet a forma, a szín és a mozgás által nyújt esztétikai élményt a nézőnek."[27] A Lumia technikai alapja egy „fénygeneráló billentyűs eszköz, ami a fényt egy lapos, fehér vászonra vetíti néma, ritmikus szekvenciákban".[28] A Lumia esztétikai eszköztárát egy háromkomponensű rendszerben írta meg az idézett szövegben. Az első szintje ennek a művészetnek a fények „integrált manifesztációja a vásznon", vagyis a forma, a kivetített szekvenciák alakja. A következő szinten a színek osztályait, tulajdonságait különítette el, mint a színkomponensek vagy a színtelítettség. A harmadik rész pedig a mozgás lehetőségeinek rendszere, mint a tempó, ritmus, irány. Wilfred ezekre az együtthatókra bontotta a művészetét, amivel meghatározta annak eszközkészletét, amiből a leendő Lumia-művészek dolgozhatnak. Úgy tűnhet, Wilfred elképzelése a nyolcadik művészet elterjedéséről hamvába halt. Ez abban az értelemben igaz is, hogy a Lumia az általa leírt formában soha nem tudott elrugaszkodottnak tűnő vágyai szerint elterjedni és gyökeret verni.

Ám Wilfred víziója közvetett formában igen gyümölcsözőnek bizonyult. A fent felsorolt Lumia-alapelvek az USA nyugati partján később kibontakozó absztrakt filmek vázlatos definíciói is lehetnének. Wilfred fényművészete az amerikai avantgárd absztrakt irányzatának egyik meghatározó elődje volt. Jordan Belson és Jim Davis ötvenes–hatvanas évekbeli filmjeinek formanyelvén és anyagtalan fényjátékain komoly nyomott hagyott a Lumia, ami így tulajdonképpen a film médiumában élt tovább. Az amerikai avantgárd absztrakt filmes alkotóira egyrészt a Fischinger és Richter nevével fémjelzett európai emigráns hullám, másrészt a Castell atya szellemi leszármazottjának is tekinthető Wilfred volt döntő hatással.

A Wilfred-féle fényzene a film médiumában megjelenő tartalomként a technikai feltételek fejlődésének köszönhetően terjedt el a második világháború után. Eleinte a Lumia-performanszokat elkép-

[27] Uo. p. 252.
[28] Uo.

zelhetetlen volt a nagy érzékenységű nyersanyagok megjelenése előtt dokumentálni. A nyugati parti iskola tagjai, Jordan Belson vagy a Whitney testvérek művészetébe a fényzene esztétikai alapelvei kerültek át, technikailag viszont sokkal komolyabb apparátussal dolgoztak. A fényalkímia technikai tradíciója felől nézve ezeket az alkotókat – éppúgy, mint a filmes trükkfelvételek és a technikai apparátusok feltalálói –, ezek az alkotók mechanikai fejlesztők voltak, azaz mérnöki tehetséggel alkotó művészek, akárcsak a korai szemorgona és színfény-zene alkotói. Tehát a fényzene Castell atyától Thomas Wilfredig tartó hagyománya a második világháború utáni amerikai avantgárd alkotói körében tudott igazán újraéledni. Az összekötő kapocs a technika mérnöki precizitású ismerete és szabad használata volt, egy spirituális, nem verbalizálható élmény megteremtése érdekében.

Az absztrakt film amerikai hullámának egyik közvetett szellemi és technikai elődjének Wilfredet tekinthetjük. A közvetlen kapocs azonban Hans Richter és Oscar Fischinger volt, akik már a film médiumában keresték Wilfredhez hasonló utópisztikus romantikával egy új, univerzális művészet lehetőségét. Mindketten a náci Németországból emigráltak az USA-ba, ahol munkájukkal, tanításaikkal és személyükkel nagyban meghatározták a háború utáni amerikai avantgárd egész arculatát.

Az ellenreformáció spirituális igénye, ami Castell atya szemorgonájának megépítéséhez vezetett, és Richter vagy a későbbi amerikai avantgárd filmesek motivációja is hasonló alapokon nyugszik: egy médium mágikus lehetőségeibe vetett hitben.

3. Az absztrakt film technikái

Az absztrakt filmesek technikai szempontból is a Castell-féle szemorgona-építők és fény-alkimisták követőinek tekinthetők.

Az absztrakt film fényre, színre és mozgásra – tulajdonképpen a filmtechnika fizikai alapelemeire redukálja az apparátus nyújtotta lehetőségeket. Ez az anyagtudatosság, a technikai eszközök ismerete megkerülhetetlen szempont az absztrakt film sajátosságainak vizsgálatakor. Meghökkentő, varázslatos vagy még soha nem látott trükkök építik fel az absztrakt film anyagát, a technika megújítása, mérnöki innovációk fejlesztései szükségesek minden formanyelvi experimentalizmus alapjához. Ha végigtekintünk az absztrakt film formáin, akkor minden egyes filmtípushoz, legyen szó nyersanyagra festésről vagy az optikai printer használatáról, a nyersanyag, a technikai apparátus beható ismerete szükséges. A kísérleti filmesek éppen a magányos alkotói folyamat, az infrastruktúra korlátozott lehetőségei miatt kényszerülnek arra, hogy a szobrászok vagy alkimisták magányába húzódva bensőséges viszonyba kerüljenek a film apparátusainak (nyersanyag, kamera, vágóasztal és trükkasztal, majd vetítő) technikai felépítésével. Ha az absztrakt film formanyelvének narratív keretbe való vándorlását vizsgáljuk, nem lehet eltekinteni az absztrakt film technikáinak adaptálhatóságától, az absztrakt és hollywoodi filmtechnikák viszonyától.

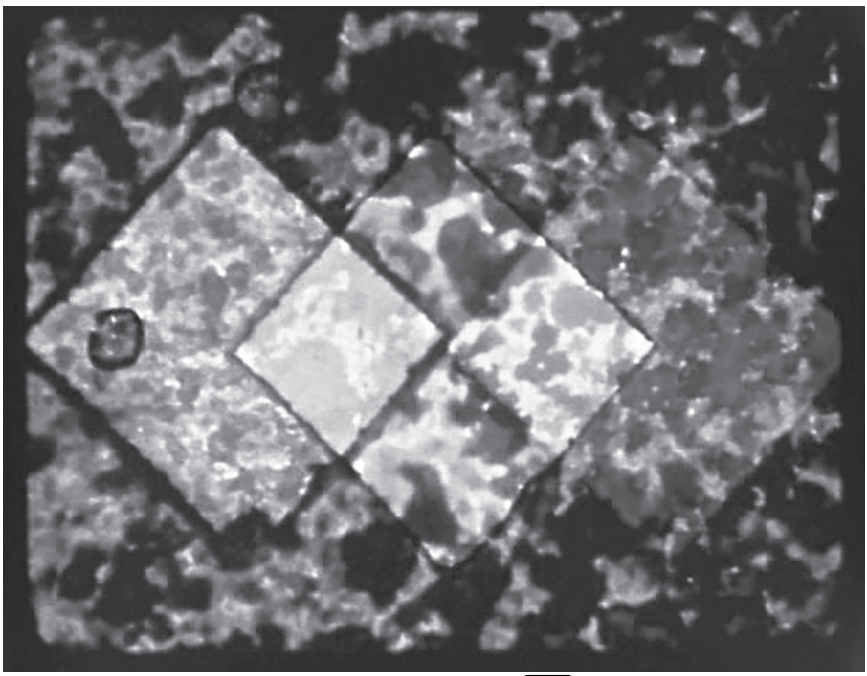
3.1. A „camera-less" technika

Az absztrakt film technikái közül a direkt, azaz a nyersanyag (a celluloidszalag) közvetlen megmunkálásának képzőművészeti finomságát elérő technikája a legrégebbi. Már az 1910-es években feltűnt a korai avantgárd film első kísérletei között, ám a futurista testvérpár, Bruno Corra és Arnaldo Ginna alkotta első kamera nélküli filmek elvesztek, csak leírások maradtak fenn a művekről. A *camera-less* technika lénye-

ge a filmkészítés fotografikus (azaz tulajdonképpeni lényegi) fázisának, vagyis a fény által leképezett külső valóság állóképpé exponálásának kihagyása: a „kamera nélküli" filmkészítés a nem konvencionális anyagokat hozza játékba, amelyek a celluloidra rákerülve új formákká alakulhatnak a vásznon.

Az olasz testvérpár kísérletei után majdnem húsz évre háttérbe szorult ez a technika, talán csak Moholy-Nagy vagy Man Ray fotogrammódszere tartotta életben plasztikus hatását. Ray a filmszalagra közvetlenül, laboratóriumi körülmények között exponált apró tárgyakat (csavarokat, porszemet); leghíresebb munkája a *Visszatérés az értelemhez* című dadaista mű. A fekete alapon fehér képnegatívok villogó mozgása, laposssága és közvetlen jelenléte a későbbi amerikai filmeket, leginkább Brakhage *Molyfény* című munkáját előlegezte meg. A kamera nélküli filmek reneszánsza a harmincas évek közepétől datálható, amikor egymástól függetlenül több művész is ezzel a metódussal próbálkozott újszerű vizuális hatásokat elérni. Az új-zélandi Len Lye tekinthető a nyersanyagra festés egyik első úttörőjének. A harmincas–negyvenes években készített filmjeiben *(Color Box, Trade Tattoo)* a népzenei és jazz motívumokat párosította színes rácshálók és pöttyök áramlásával. A másik, Lye-jal majdnem párhuzamosan kibontakozó művész az amerikai Harry Smith volt, az USA avantgárd hullámának egyik legjelentősebb polihisztora: a filmezés és festés mellett megkerülhetetlenül fontos indián népzenei gyűjtéseket végzett. Mindkét művésznél alapvető fontosságú a népművészet, az ősi kultúrák motívumrendszere.

Smith filmjeiben a kör- és trapézformák geometrikus, sík színorgiái dominálnak. Smith és Lye filmjeiben a nyersanyagra felvitt absztrakt formák szinte mindig szekvenciákba rendeződnek: ebből a szempontból a klasszikus animációhoz is csatolhatóak. A formák mozgása – Fischingerhez hasonlóan – soha nem százszázalékosan véletlenszerű. A véletlen a festék kiszámíthatatlan textúrájából következik: a kivetített színezett képkockák eredeti méretük többszörösére növekednek a vásznon, olyan finom részleteket is kiemelve, amiket a művész a képkocka apró mérete (16 mm) miatt nem tudott kontroll alatt tartani. A kis képkockára felvitt festék nehezen rendezhető szabályos formákba. Len Lye és Harry Smith nyersanyagra festett filmjeiben az absztrakt alakzatok mindig nagyon egyszerűek (négyzet, kör vagy pöttyök), és majdnem teljesen kitöltik a képkeret egészét. Vagyis a képkocka kis mérete miatt a művészek nem tudnak kidolgozott formákat megjeleníteni, olyan aprólékos formajátékokat teremteni a celluloidra, mint



Harry Smith

Fischinger. A nyersanyagra festés esetében tehát a véletlennek sokkal nagyobb szerep jut: a festék kivetített pulzálásának milyenségét a művész csak *ad hoc* tudja koordinálni.

Brakhage festett filmjeinek formavilágát gyakran szokták Pollock monumentális képeinek mozgóképes örököseként aposztrofálni, nem véletlenül. Brakhage nyersanyagra festett filmjeiben a gesztusok véletlenszerűsége, a színek szabad áramlása a fő szervező elv, ami afféle irányított véletlenek sorozataként jön létre. Minden egyes képkocka többnyire a véletlen eredménye, ezért csak optikailag másolható, azonban újra, más anyagokkal nehezen reprodukálható. A hollywoodi filmipar szabályozott gyártási hierarchiájában a filmek teljesen kontrollált körülmények között jönnek létre, ahol elképzelhetetlen az efféle esztétikai anarchia. A filmipar fejlődése elválaszthatatlan a technikai kísérletek termékeny újításaitól, ám a nyersanyagra festés állandó véletlenszerűsége az a típusú esztétikai kísérlet, ami kiszámíthatatlansága és reprodukálhatatlansága miatt kockázatos tényezőnek bizonyult. A véletlen az egyik legfontosabb oka annak, hogy a camera-less módszer nem válhatott a filmipar kedvelt eszközévé. A másik ok a perspektíva megjelenítésének kvázi lehetetlensége.

A legkitartóbban, és végeredményét tekintve legradikálisabban Stan Brakhage használta a nyersanyag közvetlen fizikai megmunkálásának technikáját. Formanyelvileg talán az ő életműve a legszerteágazóbb, nevével leggyakrabban a camera-less technikát szokták azonosítani. Brakhage camera-less filmjeiben – Smithszel és Lye-lal ellentétben – nem jelenik meg a szekvencialitás, azaz a formák nem rendeződnek következetesen animált, folyamatos mozgássá. Az ezzel a technikával készült filmjeiben – az amerikai absztrakt-expresszionista festészethez[1] hasonló – fröcskölt motívumok peregnek kockánként más és más elrendezésben, így valamiféle pixilált folyamszerűség, lüktető foltmezők jelennek meg bennük. Ez a brakhage-i forma a maga anyagszerűségével, a nyersanyagra reflektáltságával, perspektívanélküliségével ehhez a képzőművészeti hagyományhoz csatlakozik. Nála a filmszalag és a kamera soha nem „rendeltetésszerűen" működik, azaz a kamera nem dokumentál, működése a szélsőséges absztrakciót használja. Brakhage érett korszakában (1959–2003) filmjei fotografált részei is tagadják a klasszikus ábrázolás perspektívára épülő hagyományát. A kamera optikáját elhomályosítja, a tárgyakat torz üvegen keresztül fotografálja, az utómunka során radikálisan gyors montázst használ, akár másodpercenként tízet. Brakhage a filmkészítés minden szakaszában a klasszikus perspektíva felszámolására törekedett, egy szélsőségesen szubjektív ábrázolás elérésére, ami a film anyagának hangsúlyozásával teremt új látványvilágot. Leghíresebb filmteoretikai vallomásában, a *Metaphors on Vision* című manifesztumban a látvány konvencióinak lerombolását sürgeti, szerinte a klasszikus perspektíva megkövesedett hagyománya helyett vissza kell térni egy nyelv előtti állapotba. Ebből a szempontból sok szállal kötődik a Lye és Smith által művelt ősi kultúrákhoz való visszakanyarodáshoz, ám ezt nem tényleges motívumok (mint az indián és szamoai művészet), hanem a technikához való reflektív viszonyban műveli. Szerinte azt kell a filmnek megmutatnia, hogyan lát az a csecsemő a réten kúszva, aki még nem ismeri a színeket, és nem tanulta meg a perspektíva szabályait: „Képzeljünk el egy szemet, amit nem irányítanak az ember alkotta perspektívatörvények, amely kompozíciós logika híján elfogulatlan, amely nem reagál mindennek a nevére, hanem az élet minden egyes tárgyát az észlelés

[1] Az absztrakt expresszionizmus festészeti irányzat a második világháború utáni Amerikában virágzott, legfontosabb alkotói Jackson Pollock és Mark Rothko voltak. Ennek a technikának a legfőbb célja a művész lelkivilágának közvetlen, absztrakt formákban való kifejezése volt.

kalandja során kell megismernie. Mennyi szín tárul egy füves réten csúszó-mászó kisbaba elé, aki mit sem tud a »zöld« színről?"[2] Brakhage szerint ezt úgy lehet felidézni, hogy a film minden tanult vizuális kódot felszámol, legyen szó perspektíváról vagy a klasszikus analitikus vágásról. A camera-less technika is ebbe a nyelv előtti (pszichés vagy kulturális) állapotba kell hogy visszarepítsen, pulzáló foltfilmjeit gyakran a szemhéj belsején megjelenő hüpnagóg látványok megidézéséhez hasonlítja: „Az elsődleges ok, hogy a nyersanyagra festek, az, hogy kifejezzem a hüpnagóg látást."[3]

A képzőművészet gyakorlatából vett anyaghasználat plasztikussága és a kép síkját hangsúlyozó jellege miatt nem válhatott a filmiparban is elfogadott technikává a camera-less módszer. Brakhage, Smith és Lye más-más attitűddel közelített a technikához, ám mindannyian tagadták a klasszikus perspektíva azon elveit, amelyeket a narratív film folyamatosan fejlesztett, akár a kompozíciós technikák, akár az analitikus montázstechnikák alkalmazásával. A film anyagával érintkezni, illetve az érintkezés nyomát a film lényegi tartalmává tenni önmagában önreflektív gesztus, ami gyökeresen eltér a normáktól. A hollywoodi realista illúzión alapuló szemlélet képtelen magába integrálni a filmnyersanyag felületének láthatóvá tételét: a filmipar csak érintőlegesen és igen rövid ideig alkalmazott ehhez az avantgárd technikához hasonló módszereket narratív funkcióval. A némafilmgyártás során kialakult, ám később lassanként eltűnt virazsírozás módszere nem a plasztikus camera-less motívumokhoz hasonló céllal vált elfogadottá, alkalmazásának módja – hasonlóan a többi illúziós technikához – a néző előtt észrevétlen maradt. Az egyszínű kék vagy szépia szín önmagában nem hordozott képzőművészeti motívumokat, nem működhetett önreflektíven, hiszen létének hangsúlyozása az illúzió szétfoszlását jelentené. A virazsír-technika a már leforgatott filmre való halvány színek homogén felvitelét jelentette, amit leginkább napszakok érzékeltetéséhez vagy cselekményszálak elkülönítéséhez használtak, például Griffith *Türelmetlenség* című több szálon futó filmjében. A virazsírozás során arra törekedtek, hogy a celluloidra felfestett színt egyenletesen oszlassák el a képkockákon, megteremtetve az éjszakai fények illúzióját. (Később, a színes film megjelenésével a szűrőket használták hasonló

[2] Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*. Budapest: Palatinus, 2007. p. 526.

[3] Scott Macdonald: *Critical Cinema 5*. San Francisco: University of California Press, 2006. p. 78.

célból, az úgynevezett amerikai éjszaka nappal felvett éjszakai felvételeinél.)

A nyersanyagra festés tehát nem honosodhatott meg az avantgárd film formanyelvének hollywoodi adaptálásával, mivel képtelenség ezzel az absztrakt felületkezeléssel térmélységet, illetve a fotografikus kép textúrájához illeszkedő valóságillúziót teremteni. A képkockák apró mérete gátolta a fantasztikus, nem létező jelenségek képbe festését, ezért általában a forgatás során a dokumentált valósághoz illesztettek festett üveget, díszletszerű rajzokat, ami sokáig a trükktechnika meghatározó módszere maradt.

A modern, posztmodern szerzői filmekben *(Persona, Head, Kétsávos országút, Halálbiztos, Harcosok klubja)* jelentek meg a nyersanyag roncsolását imitáló effektusok, mint a képkocka kiégése, a perforáció feltárulkozása, vagy egyszerűen a filmszalag elszakadása. Ezek az önreflektív gesztusok csak részben köthetők a nyersanyagra festés technikájához: a vetített celluloid hangsúlyozása, síkszerűségének, anyagszerűségének előtérbe helyezése, leleplezése az avantgárd strukturalista irányzataihoz kapcsolható. A camera-less technika elsősorban képzőművészeti hatású. Ám a gyakori nyersanyagroncsolás, -karcolás és -igénybevétel miatt önreflektív gesztusa is van: a brakhage-i technika a hatvanas évek második felében kialakuló amerikai strukturalista avantgárd film egyik előfutárának tekinthető. A strukturalista film alkotói különböző filmnyelvi eszközök radikálisan koncentrált használatával dolgoztak, kizárólag a film médiumát, technikáját vizsgálták. Végletekig önreflektív filmjeik – az absztrakt filmmel ellentétben – csak az intellektusnak szóltak. Nem különíthető el semmilyen sajátos formanyelv az irányzatban, megtalálható a nyersanyagégetés (Hollis Frampton: *Nostalgia*) a zoom (Micheal Snow: *Hullámhossz*), a statikus többórás kép (Andy Warhol: *Empire*) és stroboszkópeffektus (Peter Kubelka: *Arnulf Rainer*, Tony Conrad: *The Flicker*) is. A strukturalista film tehát nem tömörült formanyelvi irányzattá, nem használt közös technikát, egész egyszerűen új szemléletet jelölt az avantgárdban: a film apparátusával foglalkozó önreflektív érdeklődést. Mivel se technikailag, se formanyelvileg nincs közös nevező a strukturalista filmben, és végletekig önreflektív, a narratív filmre tett hatása csak közvetett, a már említett apparátus leleplező effektusoknál fedezhetünk fel „strukturalista" gesztust.

3.2. A lírai absztrakció technikája

A lírai film az avantgárd film egyik legrégebbi és talán legnehezebben körülhatárolható formacsoportja. A nehéz skatulyázhatóság a „lírai" jelző megfoghatatlanságából ered: egy olyan kategóriáról van szó, ami gyakran normatívan jelenik meg a filmes közbeszédben. A „lírai" jelző a „szép"-pel vagy az „igaz"-zal egyenértékű, dicsérő funkciójú előtagként már a film egészen korai szakaszában felbukkant, a filmkritika és a filmtörténeti csoportosítás elterjedésével egyre több, szögesen ellentétes formanyelvű alkotást tettek a „lírai" kategóriába. A francia filmtörténet kezdetek óta bővelkedett a filmpoétikát más-más módon megteremteni próbáló újítókkal. A tízes évek végén kibontakozó, majd a húszas években virágzó francia impresszionista film – amit gyakran, a német expresszionizmushoz hasonlóan „narratív avantgárd" irányzatnak neveznek – a nagyjátékfilmes elbeszélői szerkezeteken belül törekedett vizuálisan intenzívvé, érzelmileg megragadóvá tenni a filmeket. Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein és Germaine Dulac előszeretettel használták az egymásra fotografálás és a gyorsmontázs radikális formáit, hogy fokozzák a jelenetek kifejező értékét. „A látvány intenzív érzelmet generál, ami az érzékeinken keresztül felszívódik" – írja Dulac Abel Gance *Száguldó kerék* című klasszikusáról. Majd erre a következtetésre jut: „Abel Gance mindenekelőtt költő. Nem szavakkal, hanem képekkel énekel."[4]

A lírai realizmus Jean Renoir, Jean Vigo és Marcel Carné nevével fémjelzett korszakának alkotásai szintén a narratív nagyjátékfilm szabályai szerint működnek, vagyis kívül esnek az avantgárd film szabálykerülő csoportján. A „lírai" jelző ezeknél az alkotásoknál a „művészi"-vel egyenértékű, ezért a későbbi, európai művészfilmes mozgalmak kritikai diskurzusában is felbukkant, a francia és cseh új hullámtól (Truffaut, Menzel) a német új filmig (Wenders).

Az ezzel szembehelyezkedő gyártási, esztétikai rendszerben működő avantgárdban sokkal markánsabban körülhatárolva jelent meg a „lírai" jelző, ami már gyakran a szélsőségesen szubjektív formával volt azonosítva. Az avantgárd filmtörténet számtalan verziót szolgáltat a film és a líra különböző egyesítésére, a költői narrációtól vagy konkrét versek filmre adaptálásán át egészen az egész estés versfilm-kísérlete-

[4] Germaine Dullac: La roue: The Songs of the Rails. In Norman King: *Abel Gance*. pp. 26–27.

kig.[5] Az avantgárd film a versadaptációk és versciklus-filmek helyett inkább a film médiumát próbálta költőivé tenni, anélkül hogy az irodalmi nyelv megjelenne benne: az avantgárd a filmnyelvben igyekezett megtalálni a költészet alternatíváját.

A negyvenes években felbukkanó amerikai transzfilm irányzatában – amit az amerikai avantgárd elindítójának tartanak – gyakran emlegették a poétikus film *(poetic film)* fogalmát filmes gyakorlatuk definiálására. 1953. október 28-án *Poetry and Film* címmel nagyszabású konferenciát szerveztek a New York-i Cinema 16 nevű filmklubban. A meghívott előadók között volt Maya Deren avantgárd filmrendező, Parker Tyler filmkritikus, illetve az irodalmi nézőpontot képviselő Arthur Miller és Dylan Thomas is. A vitává terebélyesedő előadás fő kérdése az volt, hogy meg lehet-e valósítani a mozgókép nyelvén a poétikát, hogy a vers és a film találkozása milyen formákat eredményez, ha eredményez egyáltalán. Maya Deren elhíresült előadásában komplex viszonyrendszert épített fel a narratív próza és a nonnarratív líra között. Szerinte az ok-okozatiságra épülő próza és a klasszikus elbeszélő film horizontális, míg a nem elbeszélő líra és az avantgárd film vertikális tulajdonságokkal bír.[6] A poétikus film „anyagának" Deren szerint mindig a valóságnak kell lennie, ám a valóság vertikális vizsgálata révén a filmpoétika mindig rövid terjedelmű, és nem narratív, afféle zenei felfüggesztése a történetmesélésnek. Ezzel a Thomas és Miller által vehemensen vitatott (és vitatható) szétbontással Deren olyan táptalajt biztosított későbbi filmrendezőknek és teoretikusoknak, amelyből az amerikai lírai film formailag megfogható, elméleti írásokkal alátámasztott irányzattá nőtt ki. A *lírai film* elnevezés P. Adam Sitney írásai révén vált elfogadottá, amit a filmesek – hasonlóan Derenhez – megerősítettek, mivel magukénak érezték szépirodalmi mellékzöngéjét. Sitney a *Visionary Film* című 1976-os munkájában a következőképp definiálta a lírai filmet:

> „A lírai formában nincs többé hős, ehelyett a kép mozgással telítődik, olyan mozgással, ami az apró rezdülésekkel és a montázzsal az emberi tekintet működését modellezi. Nézőként az alkotó percepciós élményét látjuk."[7]

[5] Bővebben Scott Macdonald: Poetry and Avantgarde Film: Cinema and Publication. In Macdonald: *Adventures of Perception: Cinema as Exploration*. Berkeley: University of California Press, 2009. pp. 102–139.

[6] Az előadás jegyzőkönyve az ubuweben: http://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html

[7] Sitney: *Visionary Film*. p. 160.

Sitney definíciója szerint a lírai film olyan absztrakciós, stilizációs eljárást használ, ami mindig megőrzi valamilyen formában a valóság referenciáját, ám a fotografikus technika keretei között törekszik eltávolodni a megszokott filmes ábrázolásmódoktól. A lírai filmet tulajdonképpen ez különbözteti meg élesen az eddig tárgyalt grafikus absztrakt filmektől: a lírai film nonnarratív dokumentumfilmként is jellemezhető. Vagyis a lírai film a nem reprezentatív absztrakt film és a valóság tényeiből (nem megrendezett darabjaiból) építkező dokumentumfilm közötti, nehezen kitapintható sávba pozicionálható. Ugyanakkor a transzfilmre jellemző, szerepjátszó szereplők és a mise-en-scene hiánya, illetve a montázstechnikák által megteremtett absztrakció előtérbe helyezése az absztrakt film közvetlen rokonává teszi. A Sitney által definiált lírai film (amit több filmtörténész az amerikai avantgárd találmányának tekint) megtartja a valóság referenciáit, azaz a tiszta absztrakciót használó filmmel ellentétben a kamera előtt megjelenő világ darabkáiból épít fel egy absztrakciós folyamot. Vagyis a lírai film a teljesen grafikus, absztrakt filmhez hasonlóan nonnarratív – hiszen felborítja a klasszikus narratív film központozásra törekvő képszerkesztését –, ám nem teljesen absztrakt, hiszen a valóság „szilánkjai" gyakran felismerhetőek a filmekben, és ez a felismerhetőség lényegi része e filmeknek. Ezért határolom el ezt a formát a tisztán grafikus absztrakciótól a dokumentarista absztrakció terminusával.

Az amerikai lírai film absztrakciós szemlélete a filmtechnika fotografikus tárgyilagossága ellen folytatott harcban gyökerezik. Stan Brakhage és Bruce Baillie lírai filmjei lényegében dokumentumfilmek, amelyek olyan ábrázolásmódot követnek, ami távol áll minden konvencionális dokumentumfilmes gyakorlattól. A lírai filmesek a kamera rögzítő, dokumentáló funkciója helyett a kamerával létrehozható absztrakt, a domináns gyakorlat nézőpontjából tekintve hibás képsorokat alkotnak. Brakhage több írásában bátorította e képi hibák létrehozását: a kifutó filmszalag által előidézett fénybeverések meghagyását, az optika vízzel, párával való eltorzítását, véletlenszerű egymásra fényképezéseket. A montázs is ezt a célt szolgálta: a lírai filmesek ennek végletekig feszítésével teremtenek absztrakt teret és szubjektív, megfoghatatlan látványokat. A lírai film montázsa szeriális szerkezetű, nem az (álom)tér megszerkesztésével való játék a célja, mint a transzfilmek esetében. Itt a montázs szervezője a valóság lefényképezett jelenségeinek absztrakcióig csupaszított örvénylése: a „tárgyak" és a „dolgok" helyett azok gyakran homályos, alig észlelhető képei dominálnak. A lírai filmben a valóságot mindig a művész torzító, az egyértelműséget,

a konkrétságot kerülő szubjektív szűrőjén keresztül látjuk, ezért ezek a filmek az impresszionista és pointillista festészet absztrakció határát súroló tájábrázolásaihoz hasonlóak. A ritmus strukturáló erejéről nyilván a tiszta absztrakcióra törekedő filmesek (Fischinger, Richter, Belson, Whitney) sem mondanak le, ám náluk a mesterségesen (rajzolással vagy egyéb technikával) létrehozott grafikus formák – legyenek azok festett alakzatok vagy fényjátékok – mindig fontosabb szerepben működnek az absztrakt hatások megalkotásakor: nem a vágás szervezi ezen filmek ritmusát, hanem a formák önálló mozgása.

A montázs utómunka-technikája leegyszerűsítve két típusú képváltást ismer: az éles vágást és az úsztatott vágást. A lírai filmben (a magyar filmtörténetben filmversnek vagy etűdnek nevezett formában) a vágás, a montázs absztrakciós erejével teremtik meg a képfolyamokat. Nem véletlen, hogy a lírai forma tulajdonképpeni „feltalálója", Stan Brakhage fontos előképnek tekintette a szovjet montázsiskola alkotóit, közülük a legradikálisabbat, Dziga Vertovot. A szovjet hatás mellett fontos előzménye a lírai formának Fernand Leger *Mechanikus balett*je. Habár a francia avantgárd e klasszikusát gyakran az abszolút film vagy a tisztán absztrakt film kategóriájába szokták sorolni, meglátásom szerint Leger e filmjében egy fokkal közelebb maradt az ábrázoló filmhez, éppen a valóságdarabkákból való építkezés miatt. Tévedés lenne a *Mechanikus balett*et a Richter és Fischinger által képviselt absztrakt látásmód csoportjába sorolni. Leger nagyon hasonló hatásokra törekedett, mint a több évtizeddel később alkotó lírai filmesek: nem a rajzolt, grafikus absztrakció tiszta formáiból, hanem a kamera által dokumentált, tárgyi valóságból szerkesztett pusztán a tárgyak felületére, absztrakt lényegére koncentráló filmet. A *Mechanikus balett*ben feltűnnek a Hans Richter *Ritmus*-sorozatára jellemző papírkivágások, de nem ezek a formák dominálnak. A film első felében megjelenő, kaleidoszkópon keresztül felvett képsorok jól mutatják Leger célját: azt, hogy az absztrakciót nem képzőművészeti, hanem fotografikus eszközökkel hozza létre. A torzító lencsékkel mozgó golyóbisokat, hétköznapi tárgyakat dokumentált, ezek mozgására, ritmikus montázsára alapozta az absztrakt hatást: ez a látásmód véleményem szerint fontos előképe a Brakhage érett korszakában megjelenő filmeknek. A *Sirius Remembered* című lírai film montázstechnikája például nagyon hasonló Leger alkotói módszeréhez: a faágakat gyors svenkekben, illetve az elpusztult kutya szőrét absztrakt közelképekben fényképező Brakhage célja hasonló volt a francia avantgárd filmeséhez. A világ ismert tárgyait, jelenségeit a

felismerhetőség határáig torzítani, hogy a dokumentumfelvételekből absztrakt textúra kerekedjen.

Az amerikai avantgárd lírai filmjei és a magyar avantgárd film műhelyéből, a BBS-ből kikerülő alkotások között a montázs lírai-absztrakciós használata a közös kapocs. Ahogy Nemes Gyula a BBS filmverseiről szóló cikkében írta, a lírai film (vagy filmvers) „szubjektív, közvetlen, cselekmény nélküli, jelen idejű, emocionális, a tudatműködést reprodukálja, az értelmen túli értelmet ragadja meg. A filmi líra szükségszerűen objektív, mivel valóságképeket használ fel. (…) Ezt azonban fellazíthatja a személyesség, az érzelmi telítettség vagy a zeneiség dominanciája. (…) A vágás is az olvasás, a gondolkodás, a képzelet, az álom működését idézi."[8] Ám a leghíresebb magyar filmversek, mint Huszárik *Elégiá*ja, Tóth János *Arénáj*a vagy Szirtes András *Madarak*ja az amerikai kortársakhoz képest sokkal mértékletesebben használják a montázsba rejlő absztrakciós lehetőségeket: a filmek szerkezete jól felépített dramaturgiát követ, a montázs pedig soha nem lép át egy bizonyos absztrakciós határt. Az amerikai avantgárd filmköltői ezt a formanyelvi „határt" sokkal merészebben hagyták maguk mögött. A két legjelentősebb amerikai filmlírikus, Stan Brakhage és Bruce Baillie életművében a gyorsmontázs és az úsztatás adta absztrakciós lehetőségeit a végső határokig feszegették.

A lírai film egyik reprezentatív képviselője a hatvanas években Bruce Baillie által készített *Castro Street*. Ez a rövidfilm a San Francisco egyik emblematikus utcáján áthaladó tartályvonatot mutatja be, lebegően kékes-szürkés folyamként, mechanikus hangokkal és zenei foszlányokkal körítve. Baillie a filmet különböző prizmák, torzító lencsék és üvegek felhasználásával készítette,[9] ezzel a valóságnak valamiféle impresszionista, szubjektív lenyomatát teremtette meg: nem az utca bemutatására vagy annak társadalmi jelentőségének magyarázatára törekedett.[10] A *Castro Street* ilyen módszerekkel lebegőssé, megfoghatatlanná tett képeit az utómunka során folyamatos áttűnésekkel, egymásba fonódó részletek motívumaival tette még szövevényesebbé. Baillie filmjében a városnak csak a részleteit láthatjuk, azokat is egymásba olvasztva, amivel Sitney definíciójához visszatérve – a valóság, a külvilág látványát szubjektív élménnyé sűríti. Ahogy a legtöbb lírai

[8] Nemes Gyula: Veszendő varázs. *Filmvilág* 2002/9.

[9] Scott Macdonald: *Critical Cinema 2*. San Francisco: University of California Press, 1992. p. 128.

[10] A Castro Street a hatvanas–hetvenes években a melegjogi mozgalmak emblematikus színhelye volt.

filmben, úgy a *Castro Street*ben is a külvilág dokumentumai csak apropóul szolgálnak az alkotó személyes látás-élményének kifejezéséhez. Baillie filmjében a montázs teljesen az átúsztatás absztrakciós lehetőségeire van redukálva.

Sitney meghatározó avantgárd filmtörténeti könyvében Stan Brakhage érett filmjeit tekintette a lírai film legmarkánsabb darabjainak. Brakhage, mielőtt a filmezés irányába indult volna el, maga is költőként képzelte el a pályáját. A hatvanas években kikristályosodó filmjeire leginkább olyan modernista írók hatottak, mint Gertrude Stein vagy James Joyce. A filmjeiben használt szeriális szerkezet sokat merített az első világháború után kibontakozó angolszász irodalom strukturális újításaiból. Brakhage lírai filmjei nem pusztán a valóság érzékelésének személyes variációi, hanem az apró részletekből (mint egy csecsemőről, a csillagokról, a fákról készült rövid pillanattöredékek) egy, a konkrét jelenségeknél sokkal tágabb horizontú filmeket készített. Míg Baillie a környezetében lévő egyszerű jelenségekről (egy híres utca, egy kertész bácsi vagy egy óvoda) készített a lírai absztrakció eszközével lebegtetett költői filmeket, addig Brakhage hasonlóan egyszerű témák valóságdarabjaiból szőtt mitikus magasságokba csapó monumentális (gyakran többórás) absztrakt alkotásokat. A *Dog Star Man* című filmjét 1961-ben készítette, amivel Sitney szerint Brakhage átlépett a „mitopoétikus" korszakába.[11] A banális részletekből szőtt filmanyag már nem hétköznapi témákról szól, mint korábban feleségének szülése *(Window Water Baby Moving)* vagy egy macska alvása *(Cat's Cradle)*, hanem univerzális távlatokban magáról a létezésről, az ember és természet viszonyáról „beszél" a képek áradatával: a kozmikus világba törő motívumokkal Belson és Whitney absztrakt filmjeihez is köthető. A *Dog Star Man* négy részre osztott szerkezete majdnem hetven percen keresztül bontja ki egy hegyet mászó férfi motívumát. A képek gyakran szinte másodpercenként 24 képkocka gyorsasággal követik egymást. A *Dog Star Man* percepciósképlete már azonos a klasszikus Brakhage filmekével: a lelassuló, hullámzó homogén színfelületeket (mintha hunyorítva néznénk egy homályos szobát) a roncsolt színek gyors vibrálása váltja fel. A szemünk tehetetlensége hozza létre a mozgás érzetét – mint a klasszikus animációs filmek esetében –, de itt nem egy folyamatos mozgás-szekvencia bontakozik ki, hanem egymásra feleselő, egynemű és foltos színfragmentumok folyamata. Brakhage filmjei a folyóvíz jellegzetességével bírnak: ha egy

[11] Sitney: *Visionary Film*. p. 189.

patak felületét figyeljük, annak folyamatos változása miatt soha nem látjuk kétszer ugyanazt a fényfoltot a vízen. Brakhage filmvíztükrén néha megjelennek egy-egy pillanatra a felismerhető képek uszadékai (egy női szem, egy hegy vagy madarak), de csak éppen annyi időre, hogy beleégjenek retinánk emlékezetébe, és gyors emlékük összeolvadjon az utánuk áramló színek és benyomások folyadékával.[12]

Tehát a *Dog Star Man* formája – ami a *Prelude* című tízperces bevezető részben sűrűsödik össze leginkább – a valóság alig felismerhető részleteiből készített dokumentarista, absztrakt montázs. A *Castro Street*nél jóval absztraktabb képsor ez, mivel a valóság éppen hogy regisztrálható képeiből építkezik: nem egy jelenség lírai ábrázolása a célja, hanem az alkotó világértelmezésének és észlelésének bemutatása. Ebből a szempontból sokkal közelebb áll a grafikus absztrakció filmjeihez, ám valóságdarabkákra épülő technikája másféle befogadási élményt nyújt. A grafikus absztrakció technikájával létrehozott filmek (Fischingertől Belsonig) képzőművészeti technikával vagy a kiterjesztett film fényjátékokra és új médiumok bevonásával (Whitney) operáló eszközökkel készülnek. Végeredményben a valóság nem reprezentálódik ezekben az alkotásokban, vagyis az absztrakció formájában egy „új valóság" kerül bemutatásra. Jordan Belson, amikor a filmjeivel kapcsolatban a belső víziók kivetített dokumentumairól beszélt, a „dokumentum" fogalmát metaforaként használta. A lírai absztrakció montázstechnikája nem hoz létre ennyire új jelenségeket, mint a grafikus absztrakció szín- és fényjátékai, hanem a körülöttünk látható valóság darabjait szűrik át az impresszionista festészethez hasonlóan egy személyes szűrőn.

A lírai absztrakció leginkább Baillie és Brakhage e filmjei alapján körvonalazható. A filmek líraisága önmagában megragadhatatlan: egy sor avantgárd filmes életmű tekinthető lírainak, mint Peter Hutton, Abigail Child vagy Chick Strand alkotásai, ám formailag az ő filmjeik nem kapcsolódnak Brakhage vagy Baillie örökségéhez. Brakhage tanítványai közül Phil Solomon dolgozott ki hasonlóan vibráló formanyelvet különös found-footage filmjeiben, ám nála a talált dokumentumok másfajta líraiságot hoztak létre. A lírai film általam lírai absztrakciónak nevezett technikája tehát a Sitney-féle meghatározással párhuzamosan bizonyos Brakhage- és Baillie-filmekre jellemző. Ezek a filmek látszólag a dokumentumfilm megfigyelői attitűdjével lettek felvéve,

[12] Lichter Péter: Retina-szimfóniák. *Prizma Filmművészeti Folyóirat* 2009/1. p. 77.

ám az alkotók célja nem a világ, hanem egy személyes, „kamerával írt”[13] vízió megmutatása.

A lírai absztrakció játékfilmes megjelenése az itt tárgyalt problémák miatt nehezen vizsgálható. A lírai és a grafikus absztrakció között a legfontosabb különbség az, hogy az előbbi a valóság dokumentumait használja az absztrakt képsorok létrehozásakor. Ezért különítettem el ezt a technikát a dokumentarista absztrakció fogalmával a tiszta vagy grafikus absztrakciótól.

Mivel a kereskedelmi céllal készített játékfilmek nemcsak a grafikus absztrakció abszolútfilmes technikáját alkalmazzák az absztrakt szekvenciáikban, hanem a felvevőgéppel rögzített „klasszikus” képekkel létrehozott absztrakciókat is, ezért mindenképpen érdemes a lírai absztrakció eddig tárgyalt leírása felől is közelíteni ezekhez a betétekhez. A lírai absztrakció narratív játékfilmes megjelenése tehát olyan jeleneteket, képsorokat takar, amelyek absztrakt jellege az utómunka során, azaz a montázs szeriális lehetőségei révén lett létrehozva. Ez a szűkítés egy sor elfogadott stilizáló technikát ki tud szórni a vizsgálat alól, mint a német expresszionizmus örökségeként kezelt döntött kamerás felvételt és a fény-árnyék torzításokat. A lírai absztrakció adaptálódása a játékfilmes keretek közé azonban nem jelenti azt, hogy a „lírai” jelleg meg is marad a narratív környezetben. Habár a technika, vagyis a montázs absztrakciója az utómunkafázis során azonos az avantgárdban és a hollywoodi filmek adott szekvenciáiban, a végeredmény a narratív környezetnek megfelelően mindig más lesz.

„Végül a lírai formát alkalmazó filmesek kihangsúlyozzák a vászon laposságát és fehérségét, elutasítva azt a hagyományt, miszerint az egy ablak egy képzeletbeli világra” – írja Sitney a lírai film perspektívatagadó képeiről. Ez a képi tulajdonság, az amerikai lírai avantgárd plasztikussága alapvetően a technikából ered. Brakhage a pixilláció gyorsaságáig fokozott, absztrakciós hatással működő montázsa keveredik az egymásra fényképezett, egymásba úsztatott képekkel, ami a *Castro Street*re jellemző. A kép rétegzettsége, anyagszerűségének kihangsúlyozása szintén az amerikai absztrakt expresszionista festészet öröksége: akár az első, európai avantgárd hullámnál a szürrealista, kubista vagy expresszionista festészet hagyott nyomot a filmen, a második amerikai avantgárd hullámban a Jackson Pollock, William

[13] Lásd Alexandre Astruc *Kameratöltőtoll* című esszéjét. Az amerikai lírai film a filmírás metaforáját a végletekig feszítette, az európai szerzői filmnél jóval radikálisabban megvalósítva Astruc ideáját.

de Koonig nevével fémjelzett festői irányzat volt a mérvadó. Stan Brakhage a lírai absztrakció technikájával, vagyis a konvencionális fotografikus úton létrehozott képek nem konvencionális montázsával hasonló absztrakt hatás elérésére törekedett, mint a nyersanyagra festett filmjei esetében. A két technika ezért bizonyos filmjeiben gyakran elválaszthatatlan egységet alkot, ugyanazt az absztrakciós célt szolgálják, amiről Brakhage filmművészeti manifesztumában ír. A *Metaphors on Vision* egyenesen a perspektíva tagadással kezdődik: „Képzelj egy szemet, amit nem korlátoz az ember alkotta perspektíva szabálya…"[14]

A lírai absztrakció felszámolja a perspektívát, a valóság darabkáit örvényszerű kavargássá változtatja: ez alapvetően másfajta hatást hoz létre, mint a grafikus absztrakció, ami nem rombolja az illúziót, hanem létrehozza. A grafikus absztrakció alkotói verbalizálhatatlan, korábban soha nem látott jelenségek létrehozásán fáradoztak, míg a lírai absztrakciót alkalmazó filmesek a valóságot akarták filmen soha nem látott formákká változtatni. A lírai absztrakció nem akart új valóságot létrehozni, a grafikus absztrakció igen. Ez a két szemben álló attitűd más-más módon volt képes beépülni a nagyjátékfilmekbe: a grafikus absztrakció világalkotó szemlélete jobban passzolt az illúzióteremtésre épülő narratív nagyjátékfilmek világához. Habár a lírai absztrakció technikái megjelentek a történetmesélő, domináns filmgyártás termékeiben, önállósodásuk egy-két kivételtől eltekintve nehezebben kimutatható. A későbbiekben a lírai absztrakció megjelenését a narratív filmgyártásban afféle kivételnek fogom tekinteni.

3.3. A klasszikus animációs technikától a kiterjesztett filmig

Az amerikai absztrakt film egyik legfontosabb ihletője Oscar Fischinger volt, akinek a filmtechnika és a zene teljes szimbiózisával kísérletező munkássága komoly hatást gyakorolt a kaliforniai kötődésű absztrakt filmesek egész nemzedékére.[15] Amerikai követőivel el-

[14] Stan Brakhage: Metaphors on Vision. *Filmculture*, New York, 1963.

[15] Oscar Fischinger (1900–1967) az absztrakt film egyik első, az amerikai avantgárd filmesek szempontjából legfontosabb úttörője volt, aki technikai felkészültsége, mérnöki és formatervezői tanulmányai révén új szemléletet hozott az avantgárd film területére. Behatóan ismerte a kamerák mechanikai szerkezetét, nemcsak filmalkotóként, hanem képapparátusok építőjeként is tevékeny volt: a negyvenes években

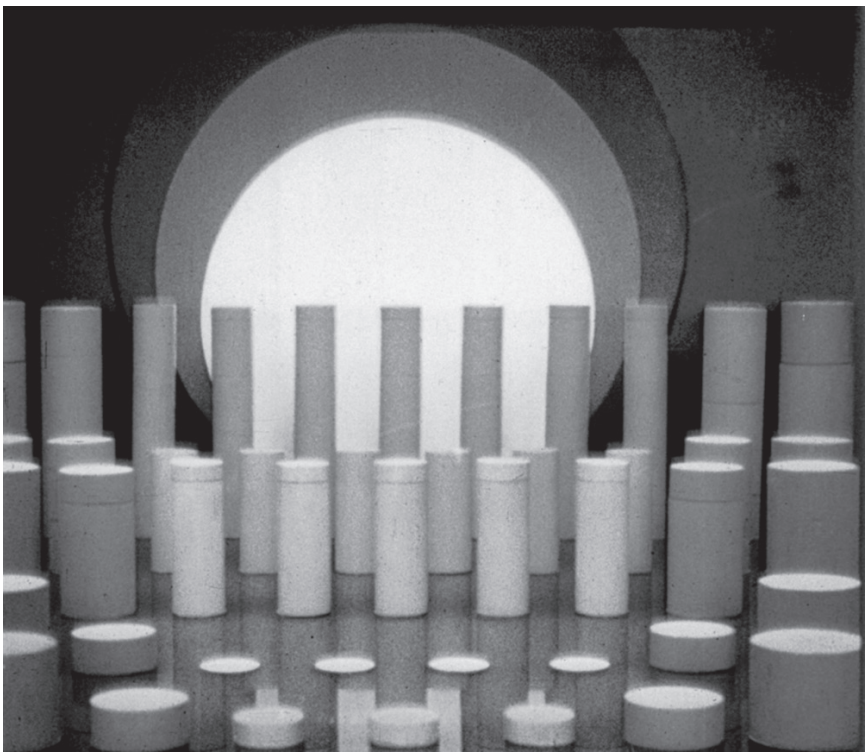
lentétben Fischinger klasszikus animációs technikát alkalmazott, ami a húszas évektől már elterjedt módszer volt, Hans Richtertől Viking Eggelingig sokan ezt a bevett utat választották, feltehetően az animációs ipar által fejlesztett eszközök elérhetősége miatt. A klasszikus animációs technika a kockáról kockára való exponálással egyenlő: a rajzokat, festményeket vagy papírkivágásokat képről képre fotografálják a filmszalagra, pontosan megtervezett mozgásfázisok szerint. Ez a technika az absztrakt filmesek körében a második világháborút követően új eszközökkel (számítógépes grafika, optikai printer, fénymoduláló gépek) bővült, új vizuális lehetőségeket teremtve. A klasszikus animáció technikájával létrehozott filmek (ellentétben a nyersanyagra festés módszerével) már könnyen adaptálhatóak voltak a nagyjátékfilmekbe, főleg akkor, amikor a fekete-fehér képeken nem vált el egymástól a fotografikus és a rajzolt képsor. A színes film elterjedésével „élethűbb" animációkra volt szükség, éppen ebben tudott kitűnni különös fénytechnikáival a hatvanas évek nyugati parti absztrakt filmje.

A harmincas–negyvenes években Fischingernek több zsákutcába jutott közreműködése volt a filmiparral, amelyek közül a Disney *Fantázia* című monumentális projektjében való társalkotói kudarca volt a legnevezetesebb.[16] Ám – hasonlóan a legtöbb, Európából emigrált avantgárd művészhez, akiknek a filmiparba való beilleszkedése nem járt sikerrel – párhuzamosan számos államokbeli művészeti központ tárt karokkal fogadta: a San Franciscó-i *Art in Cinema* elnevezésű ve-

---

felépítette a saját színorgonáját, a Lumigraphot, ami egy ablakkeret méretű, fehér anyaggal kifeszített váz volt, lámpákkal összekapcsolva. Az 1933-ban készült *Körök* című filmje volt az első alkotás a filmtörténetben, amelyet „hármas színelválasztással" *(three color separation process)* készítettek, ami a korai színesfilmes kísérletek mérföldkövének számított. Fritz Lang 1928-as, *A Hold asszonya* című filmjéhez az űrhajó látványterveit is Fischinger készítette. A német művész a technika megszállott kutatója és megújítója volt, ám mindemellett a keleti filozófiák és a zeneiség, a zeneelmélet is izgatta, ami a filmjeiben a szinesztéziás hatásokon mutatkozik meg. Fischinger egész életművében a filmnyelvben rejlő tisztán spirituális lehetőségeket kereste, absztrakt munkáival a mozgókép abszolút zeneiségét akarta feltárni. Eleinte klasszikus darabok megfilmesítésével kísérletezett, az animációs szekvenciák látványos pulzálása szinkronban volt a zene lüktetésével: minden hangnak, minden hangszernek külön forma, szín és fénymotívum felelt meg. Az *Alegretto* és a *Kék kompozíció* című filmjeivel a zene és a mozgókép tökéletes szintézisét alkotta meg, egyenes ágon folytatva tökéletesítette Castel atya és a többi színorgona-építő örökségét. Később már elszakadt a zenétől mint a vizuális futamok abszolút játékosságának sorvezetőjétől, és *Radio Dynamics* című némafilmjében egy, csak a szemnek készített vizuális filmzenét valósított meg: ezzel Thomas Wilfred *Lumiá*ját költöztette át a moziterembe.

[16] James, David E.: *The Most Typical Avantgarde.* San Francisco: UCPress, 2006. p. 256.



Oskar Fischinger - Composition in Blue

títéssorozat által az amerikai közönség közelebbről megismerhette a művészetét. A Whitney testvérek, Jordan Belson és Harry Smith közvetlen kapcsolatba került a német emigránssal, ami fontos hatással volt a nyugati parti absztrakt filmre. A technika ismerete és újító fejlesztése az akkor indult filmesekre komoly hatást gyakorolt. John és James Whitney Fischingerrel való 1939-es találkozásnak köszönhetően kezdtek az absztrakt filmezéssel kísérletezni.

Az idősebb testvér, John Whitney (1917–1995) a háború előtt Angliában járt egyetemre, a schönbergi dodekafóniát és a modern zeneelméletet tanulmányozta, míg James festészetet tanult Franciaországban. Kortársuk, Jordan Belson – aki hasonlóan megkerülhetetlen figurája lett az amerikai absztrakt filmes mozgalomnak – szintén a képzőművészet felől érkezett a filmhez: ebből a szempontból mindannyian hasonló gyökerekkel rendelkeztek. Jordan Belson és a Whitney testvérek technikai felkészültsége egyedülálló volt nemcsak az amerikai kísérleti film, hanem az egész avantgárd filmes mezőnyben. A technikára irányuló kivételes figyelmük, az apparátusokat megújító

alkotói stratégiájuk új esztétikai élmények előidézésére irányult. „Új eszközök új képeket kreálnak."[17]

Gene Youngblood médiateoretikus vezette be a kiterjesztett film (expanded cinema) fogalmát az avantgárd filmet feldolgozó hatvanas évek utáni diskurzusba. Youngblood az 1971-ben megjelent *Expanded Cinema* című, új technikai apparátusok által teremtett médiaforradalmat jósoló könyvében a video- és komputertechnika új lehetőségeit kiaknázó absztrakt filmesekre mint a „kiterjesztett" film úttörőire tekintett. „Youngblood a kiterjesztett filmen leginkább az új effektek és technológiák kutatását érti, amelyek a képi és hangi kísérletek széles területéről érkeznek"[18] – foglalja össze Malcolm Le Grice amerikai kollégája munkáját. Az új technológiák kiterjesztik a filmes ábrázolásmód lehetőségeit, új formákat, addig nem látott formanyelvet teremtve.

„Designtudósként a művészek felfedezik és tökéletesítik azt a nyelvet, ami sokkal nagyobb összhangban van az érzéki tapasztalattal"[19] – írja Youngblood. A hatvanas években új erőre kapó kaliforniai absztrakt filmesek – elsősorban a Whitney testvérek és Jordan Belson – e gondolat mentén fejlesztették saját képalkotó mechanizmusukat, amivel Fischinger és a Castell nevéhez fűződő fantasztikus képalkotó szerkezeteket fabrikáló úttörők nyomába léptek. „Whitney mindig is egy művész intuíciójával és egy mérnök fegyelmével bírt. Ő a holnap embere a ma világában."[20] John Whitney a második világháború alatt a Lockheed Aircraft Factoryban dolgozott, nagy sebességű fototechnikai fejlesztései a katonai képalkotást szolgálták. Az első bináris számítógépek – a legtöbb polgári technikai fejlesztéshez hasonlóan – a harcászatban kerültek hasznosításra. Whitney azokat a kezdetleges képalkotó mechanizmusokat ismerte meg hátországi munkája révén, amelyek a légvédelmi ütegek célpontmeghatározását segítették. Ezeknek a rendszereknek a motorjait átalakítva alkotta meg azokat a korai komputeres filmjeit, amelyek a későbbi, komplexebb, ősdigitális, numerikus rendszerű filmjeit előlegezték meg, amelyeket az IBM ösztöndíja révén tudott megalkotni. Whitney mint mérnöki felfedezőre tekintett magára, filmjei leginkább az új szerkezetek által előhívott vizuális trükkök katalógusát alkották, ahogy 1961-es *Catalog* című filmje is jelezte ez a pragmatikus esztétikai programot. „A szá-

[17] Malcolm Le Grice idézi Youngbloodot: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI Filmclassics, 2008. p. 278.

[18] Le Grice: *Experimental Cinema in the Digital Age*. p. 278.

[19] Gene Youngblood: *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Inc., 1970. p. 205.

[20] Uo. p. 208.

mítógépes grafikai rendszerek olyan lehetőséget jelentenek, amivel eddig el nem képzelhető és fel nem fedezett mozgóképeket lehet alkotni"[21] – summázta munkássága lényegét. *Permutation* című filmjének pontszerű vizuális világát, kavargó, szétomló és újrarendeződő fényköreit a számítógépbe betáplált matematikai programmal hozta létre: „A programinsrukció lényegében a következő: a vászon közepétől távolodjunk el jobbra a komputer kiszámította távolságra, aztán írjunk le egy ívet balra a komputer kiszámította szögben, és jelöljünk ki egy pontot. Innen új távolságot tegyünk meg egy új théta íven, és jelöljünk ki egy másik pontot. Addig ismételjük ezt az eljárást, amíg 281 pontot nem kapunk."[22] John Whitney állt a legközelebb a technológiához, a matematikai struktúrákban való gondolkodáshoz: a filmek készítését tulajdonképpen egy tudományos és technológiai probléma megoldásának tekintette. Ezt a matematikai észjárást a filmcímek hideg tárgyilagossága is remekül tükrözi: *Mátrix, Permutáció, Katalógus, Öt filmgyakorlat*. Pont a matematikai letisztultság terelte Whitneyt a zenei harmóniák felé, gondolkodásában felfedezhető a zenei struktúrák vizuális párhuzamait kutató korai német avantgárd hagyománya: „Ezek a rendezettségtől a rendezetlenség, majd újra a rendezett alakzatok felé tartó történéssorok a zenei szféra harmóniajelenségeivel mutatnak rokonságot."[23]

Technikai fejlesztéseinek művészi és filozófiai mélységet öccse, James Whitney (1921–1982) adott, aki alig néhány filmjét több évtizedig fabrikálta. Leghíresebb alkotása az 1963 és 1966 között készült *Lapis*, ami egy komplex, vibráló pontrendszerből felépülő, folyamatosan mozgó mandalából áll. A John által épített szerkezet – amivel James Whitney a buddhista és hindu filozófiából merítő, meditációs eszközként kezelt filmjét alkotta – egy bonyolult struktúrájú, rotációs elemekből álló exponálóasztal. A feltaláló-filmes fia ekképpen írta körül az eszközt: „Minden funkció variálható. Az egész főtábla forog, és ezt teszi minden kisebb része is horizontálisan, vertikálisan. A kamera függetlenül vagy szinkronban mozog a géppel. Nem is tudom, menynyi szimultán mozgás hozható létre egy időben."[24] A körkörös mozgás és a centrális kompozíció jellemző James Whitney filmjére, ahogy a legtöbb amerikai absztrakt filmes munkáiban megjelenik ez a forma.

[21] Uo. p. 207.

[22] John Whitney: Jegyzetek a Permutációhoz. In Krén Katalin – Marx József (szerk.): *A neoavantgarde*. Budapest: Gondolat, 1981. p. 394.

[23] Uo. p. 394.

[24] Youngblood: *Expanded Cinema*. p. 210.

A körkörös mozgások és formák egyrészt a keleti misztikához tartozó ismert szimbólumok megidézései, ám az egyszerű jelzésen túl ezek a filmek valamiféle meditatív, ismeretlen és fantasztikus utazásra invitálnak: „A lelki szemeiden keresztül végigmerülve meg fogod pillantani a negyedik dimenziót”[25] – írja Belson egyik filmvetítésének programfüzetében. Az absztrakció ezekben a filmekben egy soha nem tapasztalt látványtengerben való elmerülésre ösztönzi a nézőt. „Whitney filmjeit lehetetlenség az archaikus nyelvek ábécéjével leírni” – írja Youngblood az absztrakt filmesek élmény és nem narratívaközpontú filmjeiről.

Jordan Belson (1926–2011) is hasonlóan bonyolult, ám lényegében titkolt szerkezettel készítette az általában „kozmikusnak” aposztrofált filmjeit. Ő egy átalakított röntgengépet használt fel és épített össze mozgó fénytárcsákkal és motor által hajtott lámpákkal. Belson a kaliforniai avantgárd egyik legfontosabb alakjaként szintén Fischinger hatására kezdett a statikus festészet után mozgó fényjátékokkal és absztrakt, pszichedelikus filmekkel foglalkozni. Legfontosabb filmjei, mint az *Allures* (1961), a *Re-entry* (1964), a *Phenomena* (1965) és a *Samadhi* (1967) a Whitney-munkákhoz hasonlóan sokat merítettek a buddhista filozófiából. Ezekben az alkotásokban megjelenő motívumok már nem köthetőek egy-egy konkrét keleti vallási motívumhoz, mint a *Lapis* esetében a mandala, hanem sokkal megfoghatatlanabb, jelentéstől mentes űrbeli alakzatok lebegnek az ember szeme előtt. Belson az elsők között készített elektronikus zenével aláfestett absztrakt filmeket planetáriumoknak vagy csillagászati dokumentumfilmek illusztrációs anyagaihoz. Az ötvenes évek végén a San Francisó-i Morrison planetáriumban tartotta Henry Jacobs zeneszerzővel a népszerű Vortex-koncerteket, amelyek filmjei high-tech vetítéseivel és fény-show-val párosultak, látványos folytatásaiként a Castel és Wilfred által elkezdett fényorgona hagyományának. Belson művészetében expliciten megjelent a kozmikushoz való vonzódás, filmjeivel a tudományos-fantasztikus élmények absztrakt verzióit alkotta meg. *Allures* című filmjében még viszonylag sokat merít a Whitney-féle fényponttechnikából és a keleti motívumokból, ugyanakkor megjelenik nála a tér kiterjesztésére való törekvés is: több olyan fénymotívumból épül fel ez a film, ami

[25] Belsont idézi William C. Wees: *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. San Francisco: University of California Press, 1992. p. 132.

űrszerű perspektíva érzetét kelti, így a *2001: Űrodüsszeia*-beli Csillagkapu-jelenet előképének tekinthető.

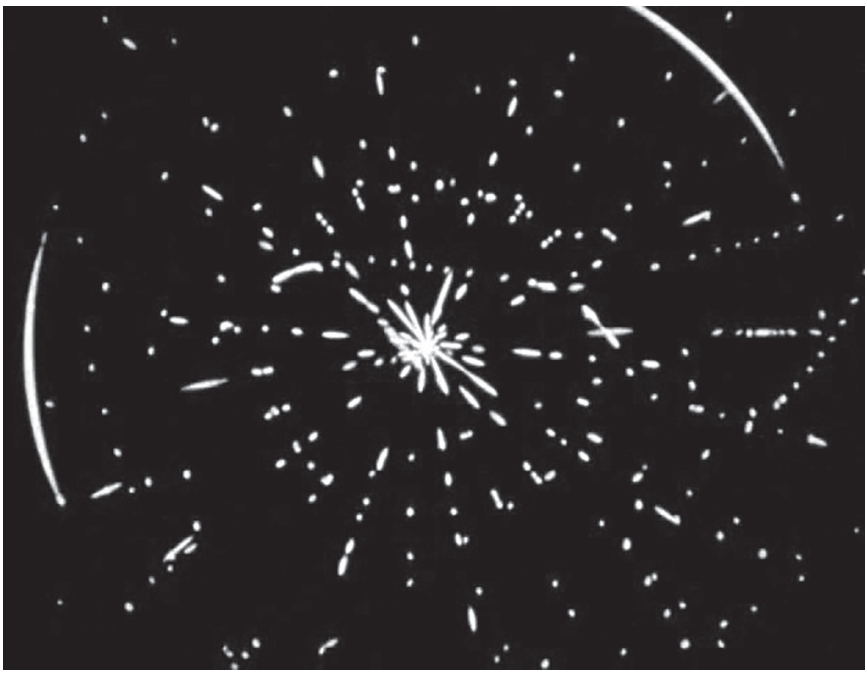
„Úgy gondolok az *Allures*re, mint molekuláris struktúrák és asztronómiai események szimultán összjátékára, ami a tudatalattival keveredik. A film kezdete majdnem tisztán szenzuális, a vége csaknem teljesen anyagtalan. Úgy tűnik, mintha az anyagból haladnánk a szellem felé. Az *Allures* volt az első film, ami térbeli szempontból igazán megnyílt. Oscar Fischinger már kísérletezett térbeli dimenziókkal, de az *Allures* volt az első film, amelynek a tere inkább tűnt űrbeli, mint földi térnek”[26] – mondta filmjéről Belson. *Re-Entry* című munkájában a Föld körüli pályáról visszatérő John Glenn előtt tiszteleg: az atmoszféra átszakításának élménye jelenik meg benne, absztrakt formák benyomásaira párolva.[27] Jordan Belson filmjeiben a legtöbbször visszatérő motívumok a csillagközi gázfelhőkre emlékeztető, fénnyel átitatott alakzatok, a körkörösen és spirális perspektívában kavargó fénycsatornák illetve „fényszemek”, és a színes pontokba rendeződő, folyamatosan vibráló és hullámzó sugarak: ezek mindig a fekete tér űrjében lebegnek, végtelen mélység érzetét keltve. Egy Belson filmjéről írt korabeli kritika szisztematikusan felsorolja azokat a szerepeket, amelyeket később a narratív filmben a kiterjesztett film absztrakciója magára ölt: „Képei űrutazást, kozmikus erőket, újjászületést, misztikus tudatállapotokat sejtetnek.”[28] Ez is mutatja, hogy Belson formanyelve esszenciálisan sűríti magába mindazt, ami a kiterjesztett film fényabsztrakciójára általában jellemző.

Jim Davis (1901–1974) az amerikai avantgárd absztrakt iskolájának kevésbé kanonizált alakja, ám szemléletében teljesen a Belson és Whitney által képviselt kozmikus, nonfiguratív és misztikus formavilág követője volt. Jóval idősebb lévén az amerikai absztrakt filmes pályatársainál, sokkal később került az absztrakt film közelébe, ám korábbi munkásságában, a szobrászatban már előrevetítette későbbi filmjeinek motívumait. Ugyanis olyan mobil szobrokat és műanyag szerkezeteket épített, amelyek a fény tükrözésével, „feldolgozásával” nyújtanak esztétikai élményt. Davis a negyvenes évektől kezdve haláláig száztizenhárom filmet készített, de ebből csak alig több mint egy

[26] Youngblood: *Expanded Cinema*. p. 162.

[27] Robert A. Haller: *Galaxy: Avant-garde Filmmakers Look across Space and Time*. New York: Anthology Film Archives, 2001.

[28] Ernest Callenbach: Phenomena by Jordan Belson; Samadhi by Jordan Belson Review. *Film Quarterly* vol. 21, no. 3. Spring, 1968. pp. 48–49.



Jordan Belson -Allures

tucat lett bemutatva közönség előtt.[29] Elérhető filmjei, mint a *Light Reflections* (1949) vagy a *Death and Transfiguration* (1961) a Belson- és Whitney-féle fényjátéktechnikával készültek, ám Davis többnyire sokkal egyszerűbb eszközöket használt. A korábban épített fényvisszaverő szobrai felhasználásával, vagy újabb fénytükröző és vetítő, ám egészen egyszerű mechanizmusokkal olyan filmeket alkotott, amelyek elsődleges nyersanyaga a fény. Fénypászmák úsznak a sötétségben, amelyek leginkább északi fényekre vagy lidércfényre emlékeztetnek: titokzatos belső energiát sugároznak, megfoghatatlannak tűnnek. Sárga, kék és vörös színárnyalatokat vesznek fel, ám színük csak olyan lehet, ami természetes körülmények között létrejöhet a prizmán való fénytörés szabályai szerint. Davis filmjei egyszerűségükben nemcsak a Belson által készített komplex csillagfelhő-motívumok előfutárai, hanem a Castel- és Whilfred-féle fény és színorgonák újrafelfedezései.

Ezekben az absztrakt munkákban nem jelennek meg rajzolt, vagyis mesterséges alakzatok, mint a korai Richter- és Fischinger-animációk

[29] Haller: *Jim Davis: The Flow of Energy*. New York: Anthology Film Archives, 1992. pp. 1–5.

esetében, hanem a forma a Belson-féle irányzathoz hasonlóan a természetességet, a semmiből jött szellemszerűséget, az önmagáért létezést sugallja.

3.4. Az expanded cinema és a mainstream sci-fi

Belson, Whitney és Davis munkái mellőzik a képzőművészet mesterséges, fizikai hatását, vagyis azt a benyomást, hogy ezeket a meghatározhatatlan filmeket ember alkotta. Ez elsődlegesen az új technikai apparátusoknak köszönhető: a nyersanyagra festés markáns fizikai behatással megmunkált celluloidnál, vagy a klasszikus animáció finomabb, reflektálatlanabb, ám még mindig erősen képzőművészeti hatású képeinél jóval anyagtalanabb fényalapú vizuális világot eredményez. Ez a „fényalapúság" az, ami miatt a fotografikus rendszerű filmkamerákkal létrehozott nagyjátékfilmek karakteréhez jobban illik ez a technika. A Belson- és Davis-féle fényjátékok alapjai az eszközök által létrehozott effektusok dokumentumai, amelyeket a legtöbbször nem kockánkénti animációval, hanem folyamatos felvétellel rögzítettek. A filmek így „dokumentált" fényjelenségekként működnek, nem pedig rajzolt, festett vagy ember által alkotott képzőművészeti formaként. Ez a „konkrétság", a személytől vagy alkotói akarattól való megfosztottság teszi ezeket az alkotásokat természeti jelenségekkel egyenrangúvá: a Belson, Whitney és Davis által készített munkák leginkább az ismeretlen világ még ismeretlenebb tüneményeire emlékeztetnek.

A nonnarratív kísérleti film itt lép ki a mesterségesség és a képzőművészet kereteiből, át a csoda, a mágia és a technika által ünnepelt ismeretlen világ területére: konkréttá, eseménnyé válik. Ezért lehet, hogy a kiterjesztett film technikai úttörői által létrehozott absztrakt formavilág akadálymentesen és tökéletesen tudott adaptálódni a narratív hollywoodi filmbe: a legabsztraktabb filmekből merítő szekvenciák mindig szemlélt jelenségként jelennek meg a nagyjátékfilmekben. Ezek a főhős által csodálkozva, álmélkodva nézett jelenségek lehetnek a galaxis fényei, idő- vagy téralagutak, vagy bármilyen tudományosan nem igazolt, ugyanakkor fantasztikus látványt kínáló, titokzatos történések: a sci-fi műfajába illő képsorok. A tudományosan igazolható jelenségekhez legközelebb az *Igazak* Jordan Belson által készített absztrakt szekvenciái kerültek. Belson így emlékszik vissza az űrutazás korai szakaszáról szóló, történelmileg hű kalandfilm abszt-

rakt szekvenciájának elkészítésére: „Az egyik jelenetben John Glenn először repül a világűrbe. A pályájára álláskor olyan légköri jelenséget lát, amit a NASA szentjánosbogaraknak hív. Kaufman azon tűnődött, hogy tudnám-e ezeket szimulálni."[30]

A kozmosz végteleléhez való vonzódás az űrkutatás ötvenes–hatvanas évekbeli kibontakozásával általánossá vált. „1950-re a századfordulós világ hangulata annyit változott, hogy az emberek a Föld polgáraiból a Galaxis polgárai lettek."[31] A film – ami a leggyorsabban és legérzékenyebben reagál a társadalom érdeklődésének változására – a tudományos-fantasztikus zsáner virágzásával mutatta meg ezt a tendenciát. (Ehhez a műfaji felvirágzáshoz nyilvánvalóan filmtechnikai innovációk sora kellett, ami párhuzamosan zajlott a tudományok infrastrukturális fejlődésével.) Az amerikai avantgárd technikai fejlesztésekre sokkal érzékenyebb és kiéhezettebb alkotói tulajdonképpen megelőzték, de legalábbis felerősítették ezt a tendenciát. Fischingertől kezdve Belsonig és a Whitney testvérekig a technikai apparátusok építése és a csillagászati, tudományos, illetve filozófiai érdeklődés elválaszthatatlanul egybeforrt az absztrakt filmekben. Jim Davis ezt így foglalta össze saját munkái kapcsán: „A legtöbb néző csillagközi térhez, mélytengeri világhoz vagy sejtekhez hasonlítja ezeket a színes, mozgó formákat. Ez egy abszolút logikus reakció, hiszen engem is nagyon érdekelnek a modern tudományok eredményei, az olyan eszközök, mikroszkópok és teleszkópok, amelyekkel az addig láthatatlan világokat teszik láthatóvá."[32] A sci-fi műfaját jellemző technikafétis éppen az absztrakt film technikai experimentalizmusának volt kitűnő terepe: a filmtechnika a fantasztikus jelenségek ábrázolásával fejlődött a kezdetektől, ezért a fantasztikummal átitatott avantgárd legtechnikásabb irányzata, az amerikai kiterjesztett absztrakt film tudott utat nyerni és közvetlenül beékelődni a hollywoodi filmgyártásba. Éppen ezért az avantgárd gyártás- vagy technikatörténete összefügg a narratív film trükktechnikájának történetével. A sci-fi elsődleges hatáselemei a technika, a tudomány és a fantasztikum attraktív látványosságai: az absztrakt film éppen ezeknek a műfaji alapelemeknek a határterületén helyezkedik el, ami már-már nonnarratív science fictionné alakítja ezt a kísérleti filmes irányzatot.

[30] Scott Macdonald: Interview with Jordan Belson. In *Critical Cinema 2*. p. 232.
[31] Haller: *Galaxy: Avant-garde Filmmakers Look across Space and Time*. p. 9.
[32] Haller: *Jim Davis: The Flow of Energy*. p. 7.

Ahogy az absztrakt film is afféle filmes és képzőművészeti határterületen helyezkedik el, úgy az absztrakt film formavilágának nagyjátékfilmes megjelenése is a történetek határterületein a legvalószínűbb: legyen szó idő- vagy térbeli utazásról, vagy álomba, hallucinációba való merülésről. Az absztrakt filmes formavilág, jelen esetben a Belson, Whitney és Davis nevéhez köthető fényjátékok mágikus kavalkádja a sci-fi műfajában általában az ismeretlenbe való utazáshoz, másik világokba való átlépéshez kötődik. Az absztrakció nem verbalizálható, megragadhatatlan, nem reprezentatív „üressége" az ismeretlen feszültségét kelti, amit úgy fokoznak, hogy gyakran a jelenséget (absztrakt szekvenciát) néző szereplőt is megmutatják. Az avantgárd absztrakt film így válik a tudományos-fantasztikus filmekben a fantasztikus (vagyis ismeretlen) egyik legfontosabb hordozójává. William C. Wees írta a nyugati parti filmesekről a következőket: „Jordan Belson, Whitney és Sharits a filmes apparátusokat olyan tudatállapotok előidézésére használják, amelyek a materialista gondolkodás határain túl vannak."[33] Az avantgárd filmesek saját belső világuk kiismerhetetlenségét nagyították kozmikus formákká, amit a hollywoodi narratívák konkrét, látható és félelmetes jelenségekké alakítottak, az adott „befogadó" műfaj narratív szabályai szerint.

A lírai absztrakciót, a nyersanyagra festés technikáját, a klasszikus animációt és a kiterjesztett film formavilágát összehasonlítva szembeötlik a szerzői jelenlétnek, az alkotó láthatóságának változása: ez véleményem szerint összefüggésben van a narratív keretbe való adaptálódás képességével. A lírai film – mivel alapvetően dokumentumfelvételekből táplálkozik – láthatóvá teszi a szerzőt, reflektál jelenlétére. A képen mindig azt látjuk, amit a filmes látott, illetve azt, hogy milyen érzelmi reakciót adott a valóság látványára. A lírai filmes ignorálja a valóság reprezentációinak perspektívára vonatkozó szabályait, ehelyett a világról készített vízióját mutatja, annak minden esetlegességével, szabálytalanságával. A lírai film éppen líraisága, szubjektivitása miatt helyezi előtérbe a szerzőt. Nem véletlen, hogy Brakhage összes filmjét a celluloidra kapart szignójával („By Brakhage") indította, ezzel is hangsúlyozva az autentikusságot. A nyersanyagra festés (camera-less) technikájával készült filmek már nem a világ fotografikus lenyomataival dolgoznak, inkább a celluloidra felvitt anyagok textúrájával foglalkoznak. Ám ez a hangsúlyozott anyagszerűség a művészi

[33] Wees: *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of the Avant-garde Film*. p. 84.

beavatkozás nyomatékosításával jár. A lírai filmnél a montázs, illetve a dokumentumképek szubjektív torzításai hangsúlyozzák a szerző jelenlétét, a *camera-less* filmek esetében a nyersanyagra felvitt anyag teszi ezt. Bár itt már tiszta absztrakcióról beszélhetünk – hiszen nincsen valóságreferenciánk –, ugyanakkor az előtérbe helyezett matéria még reflektál a film mögött álló alkotóra. A klasszikus animáció esetében talán egy fokkal jobban háttérbe szorul a művész, hiszen itt kevésbé érvényesül a celluloidra kent festékek anyagisága. Ám a szerző kézjegye, a rajzolt és animált képek, képzőművészeti alkotásokba oltott jelenlét még mindig látványosan dominált ezekben az alkotásokban. Egy Fischinger-film bármely kockája megállná a helyét múzeumban kiállított Fischinger-grafikaként is.

A szerző megmutatásától, legalábbis érzékelhető jelenlététől legmesszebb éppen a kiterjesztett filmek kerültek: a már említett fényalapúság, anyagtalanság miatt. A kiterjesztett filmek alkotói mindig egy-egy nemfilmes technika apparátusa mögé bújnak: itt nem látjuk a technika mágiájától a szerzőt. Ez a láthatatlanság is hozzájárult a kaliforniai absztrakt film gyors és zökkenőmentes vándorlásához: a művészek a szerzői kézjegyük helyett a technikát vitték magukkal az Álomgyárba. Ez a számottevő különbség a grafikus és a dokumentarista (vagy lírai) absztrakció művelői között: „Stan Brakhage a filmtechnikában nagyon kevés innovációt vezetett be, ehelyett a létező technikákat használta innovatív módon.”[34]

[34] Le Grice: *Experimental Cinema in the Digital Age*. p. 278.

4. Párhuzamos kánonok

Underground és Hollywood

4.1. Az avantgárd mint amatőr film

„Az amatőr kifejezésnek van valamiféle mentegetőző mellékzöngéje. De a szó, ami a latin szeretni igéből származik, azt jelenti, hogy valaki valaminek a szeretetéből csinál valamit, nem pedig gazdasági kényszerből vagy szükségszerűségből. Ebből a jelentésből kéne minden amatőr filmesnek táplálkoznia. Ahelyett, hogy másolná a forgatókönyvírókat, a képzett színészeket és a profi stábot meg a hatalmas költségvetést, az amatőrnek inkább az egyetlen nagy előnyt kéne használnia, ami egyetlen profinak sincs birtokában: a szabadságát, művészi és fizikai értelemben egyaránt”[1] – írja Maya Deren.

Az avantgárd film a mozgósítható infrastruktúráját tekintve – ahogy Camper egyszerű definíciós kísérlete is rávilágított – az amatőr filmes gyakorlattal egyenértékű. Az avantgárd filmesek szinte soha nem a piaci rendszerből finanszírozzák az alkotásaikat, filmjeik önköltségen születnek; leginkább *egy* ember felelős minden részfeladatért, azaz ugyanaz a személy a film operatőre, vágója, zeneszerzője, rendezője és gyakran szereplője is.[2] Ez alól persze akadnak kivételek. Az európai avantgárd film húszas éveire volt jellemző, hogy laza alkotói csoportok dolgoztak egy-egy filmen: a *Felvonásköz* (René Clair, Eric Satie, Francis Picabia) és az *Andalúziai kutya* (Luis Bunuel, Salvador Dalí) említhető az ismert példák közül. Az amerikai avantgárd esetében már túlnyomó többségben vannak a magányosan alkotó művészek. A szórványos kivételek közé tartozik Maya Deren, aki korai, híressé vált filmjeit *(Anticipation of the Night, At Land)* férje, Alexander Hammid operatőri közreműködésével készítette. Sidney Peterson első alkotása pedig James Broughton társalkotói közreműködésével készült. Az

[1] Maya Deren: Amateur versus Professional. *Film Culture* 39, 1965. p. 45.

[2] Fred Camper: *Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film* http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html

absztrakt filmesekre a transzfilmes irányzattal ellentétben a magányos munka volt jellemző.[3]

Az európai, tízes–húszas évekbeli avantgárd óta a nem professzionális, civil piacra gyártott kamerákkal és vágószettekkel dolgoztak a művészek. Az amatőr film elérhető apparátusát művészi célokra használó civil eszményképe már a korai kamerák reklámjaiban megjelent: „Az underground filmek áthidalják a szakadékot az amatőr és a professzionális filmek között. Olyan személyes alkotások, amiket bárki készíthet"[4] – hirdette egy kamerát reklámozó korabeli plakát.

Az avantgárd film teljes formanyelvi skálája, az absztrakttól a szürrealista tradíción át a konvencionális elbeszélői formák kiforgatásáig terjed, ám szinte kivétel nélkül az amatőr film szűkös lehetőségein belül mozog. Ahogy ezen a formanyelvi skálán egyre közelebb kerülünk az absztrakt film különleges látványokat (és ezzel új technikákat) mozgósító világához, úgy távolodunk az amatőrfilmes keretektől.

Az avantgárd és az amatőrfilm elválaszthatatlanságának kulcsa technikai eszközök hozzáférhetőségében, a filmgyártás demokratizálódásában keresendő.[5]

Mivel az avantgárd filmkészítési gyakorlat mindig is a piaci filmgyártás ellenében határozta meg magát, elterjedésének kulcsa a technikák hozzáférhetőségében rejlett. Ám az avantgárd film formanyelvi kánonja (vagy az avantgárd látásmód) már az amatőröknek szánt apparátusok megjelenése előtt kialakult, az amatőröknek valamiféle alternatívát mutatott: az amatőrfilmes újságokban és filmfesztiválokon a

[3] Az absztrakt filmeseknél is akad persze kivétel: korai, pályakezdő korszakukban a Whitney testvérek közösen jegyezték filmjeiket: John felelt a technikai apparátusokért, James pedig inkább a művészi koncepcióért.

[4] David E. James: *The Most Typycal Avant-Garde.* p. 139.

[5] Az első amatőrfilmes, azaz a „civil" közönségnek, házi használatra szánt filmformátum a 16 mm-es celluloid volt, amit 1923-ban vezetett be a piacra az amerikai Kodak-Eastman társaság. A húszas évekre ezzel a technikai fejlesztéssel a professzionális filmgyártás megnyitotta kapuit a lelkes közönség előtt, ám az első házitechnikák rendkívül drágák voltak. A 16 mm-es kamerák értéke ebben az időszakban megegyezett egy új Ford gépkocsiéval, ezért a filmkészítés mint szabadidős tevékenység csak a legtehetősebb rétegek számára volt elérhető. A gazdasági világválság idején ez a középformátumú technika piacilag visszaesett, ezért a Kodaknak lépnie kellett: a harmincas évek elején piacra dobta a 8 mm-es nyersanyagokat. (Eleinte ez a formátum a 16 mm-es film mechanikus megduplázásából eredt: a filmszalag minden kockájára két 8 mm-es képet lehetett exponálni, ezzel spórolva a drága celluloid anyagköltségén.) A 8 mm-es film csak a második világháború utáni gazdasági fellendüléssel terjedt el exponenciálisan, ami egy új filmkészítési gyakorlatnak, az amatőr vagy hobbifilmezés széles körű elterjedését eredményezte.

domináns formáktól való eltérésre bátorították a kamerával kísérletezőket. Ezért az avantgárd formanyelvét használva a privát filmes apparátusok segítségével bárki tudott csatlakozni a nem piaci filmgyártás szemléletéhez: a keskenyfilmek elterjedésével megjelent a profit alapú mozgókép-előállítás alulról szerveződő nyelvújításának lehetősége. Az amatőr filmezés divatjának egészen korai szakaszában felismerték ennek az alulról szerveződő, új művészi alternatívákat kínáló mozgalomnak a lehetőségét. Már a húszas évek végén, egy modern művészettel foglalkozó folyóiratban, C. Adolph Glassgold ilyen jóslatokba bocsátkozott: „az amerikai film művészetének jövője az amatőrök kezében van."[6] A harmincas években elterjedő „beszélőfilm" által előidézett formanyelvi válságban az esztétikai csodavárás legfőbb tárgya az amatőr filmesek szabadsága volt. A privátfilmesek infrastrukturális és gazdasági korlátoktól mentességének ígéretét csak a második világháború után kibontakozó amerikai avantgárd film előretörése tudta beváltani.

Az avantgárd film piacellenessége és szélsőséges individualizmusa az amatőröknek gyártott technikák révén tudott megerősödni, és a későbbi önkanonizálással a privát mozgókép filmtörténet számára láthatatlan területét egy szűk réteg számára láthatóvá tette. Jonas Mekas az amerikai avantgárd legfontosabb kánonszervezője (folyóirat- és archívumalapító) mondta azt, hogy az avantgárd film azon magányos művészek számára jelent alternatívát, akik nem képesek a profi filmgyártás szervezői és hadvezéri vénát kívánó világában boldogulni, akik a költők magányában tudják mozgósítani kreatív erőiket. Az amerikai avantgárd negyvenes években virágzó transzfilmes irányzatának alkotói, mint Maya Deren, Sidney Peterson vagy Kenneth Anger éppen a magányos amatőrök előtt megnyíló lehetőségek révén tudtak kibontakozni. A technikailag képzetlen, ám az avantgárd formanyelvére érzékeny, szélsőségesen öntörvényű alkotók a szürrealista hagyományból táplálkozó underground film kulcsfigurái lettek. Az olyan alkotásokban, mint a *Meshes of the Afternoon* vagy a *Fireworks*, nem a technikai kifinomultság, hanem a személyes víziók kibontakozása, a szerző szexuális frusztrációinak megjelenítése dominál. Kenneth Anger első filmjét, a nagy hatású *Fireworks*ot például egy hétvége alatt forgatta le tizenhét évesen. A legtöbb transzfilm készítője egyben a film főszereplője is volt: ez a gesztus alapvetően az amatőrfilmes „önfilmezés" gyakorlatát gondolja tovább a szürrealista stilizáció mentén. Nem vé-

[6] Uo. p. 140.

letlen, hogy ezeket a „színészekkel" felvett avantgárd filmeket Parker Tyler filmesztéta szélsőségesen exhibicionista műveknek tekintette.[7]

Az avantgárd és az amatőrfilm közti átfedést legélénkebben az a Stan Brakhage képviselte, akinek életműve a transzfilm posztszürrealista formavilágától haladt a már tárgyalt absztrakt formákig. Brakhage karrierje formanyelvi újításokat hozó fordulópontja után gyakran filmezte super 8-as kamerájával a családját, amit az utómunka során a rá jellemző absztrakciós vágással emelte lírai filmmé. Erre az egyik legérdekesebb példa a *Window Water Baby Moving* című alkotása, amelyben felesége szüléséből készítette el a lírai film egyik programalkotó darabját: a privátfilmezés egyik legelterjedtebb témáját, a családi események megörökítését dolgozta át avantgárd műalkotássá. Brakhage több filmjében *(Dog Star Man, Scenes Under Childhood)* megjelenik ez a gesztus, ami a privátfilmezés tematikáját és a lírai dokumentumfilm szélsőséges absztrakcióit keveri. Brakhage művészetében a technikai hibák (homályos kép, remegő kamera, torzított lencse) a forma szerves részét képezik. P. Adams Sitney a *Visionary Film* című történeti szövegében a következőképpen foglalja ezt össze: „Brakhage ezeket a házilag létrehozott változtatásokat a szem és a tekintet (a saját tekintete) nevében tette, hogy azt mutassa meg, amit lát, nem pedig azt, ahogyan a látást megtanították."[8] Brakhage az amatőrfilm technikai korlátaiban megbúvó hibalehetőségeket nem kerülni próbálta, hanem egyenesen ezekre építette filmjei formanyelvét. A konvencionális forgatás során létrejövő hibákat, mint a tekercs lefutását előrejelző fénybeveréseket vagy a fókusz beállítása alatt fellépő homályos képeket Brakhage egyenesen „kiprovokálta" a technika rossz alkalmazásával. A professzionális filmben ezen módszerek csak és kizárólag céltudatosan, az absztrakt szekvenciák betéteiben használhatóak, egyébként a vágószoba padlóján végzik.

4.1.1. Az avantgárd filmesek és a stúdiórendszer

Az avantgárd és a piaci filmgyártás Hollywood uralta gyakorlata között ott található a legtöbb kapcsolódási pont, ahol a technikai specializáció semlegesíti az amatőr gyakorlat esetlegességét: ez az absztrakt film

[7] Lásd Parker Tyler: *Underground Film: A Critical History*. New York: Da Capo Press, 1969.

[8] Sitney: *Visionary Film*. p. 168.

területe. Mivel az absztrakt filmesek által teremtett esztétikai hatás elválaszthatatlan a munkáikat létrehozó apparátusoktól, az alkotók mindig valamely technikának – animációs gyakorlatoktól a kiterjesztett film fényjátékaiig – a szakértői. Ez lényegében ellentétben áll az avantgárd szürrealista vagy dokumentarista hagyományával, mivel ezek a csoportok a klasszikus narratív film formavilágából, illetve a „figuratív" európai avantgárdokból építik fel a stílusukat: az *Andalúziai kutya*, a *Meshes of the Afternoon* vagy a *Scorpio Rising* hatása nem a képek önmagukban ható szépségétől függ, hanem a motívumok és a „cselekmény" labirintusainak meghökkentő összetettségétől. A narratív avantgárd film „figuratív", szereplőkre épített szürrealista ágai nem függnek százszázalékosan az azt létrehozó apparátusoktól, így ezek a filmek gyakran amatőr technikájuk révén nem feltétlenül a vizuális tökéletességre törekednek. Jack Smith *Lángoló teremtmények* című filmjének kimondottan kopott, keresetlen képi világa a lejárt nyersanyagnak és a kontrollvesztett filmezésnek volt köszönhető.

Az absztrakt filmesek ugyanakkor egy-egy különleges technika újító ismerői, egy-egy eszközre specializált fáradhatatlan technikusai. A hollywoodi filmgyártás azért tudta ezeket az alkotókat könnyen magához csábítani egy-egy megbízás erejéig, mert az absztrakt filmesek bizonyos értelemben vizuális effektusok szakértői, vagyis *special effect director*ok voltak. Ez meghatározta a hollywoodi filmekben megjelenő absztrakt szekvenciák esztétikáját.

Az avantgárd filmesek – annak ellenére, hogy a filmtörténet Hollywood normáinak kategorikus elutasításával azonosítja ezt az alkotói szemléletet – gyakran ellentmondásos kapcsolatban álltak a filmiparral.

A húszas–harmincas években a tengerentúli avantgárd film nem tudott számottevő figyelmet kiharcolni magának, mivel a modern művészet egészen a második világháború végéig Berlin és Párizs kulturális gravitációjában virágzott. Ennek ellenére az USA-ban is felbukkantak olyan csoportok, amelyek a filmezést nem a filmipar, hanem a zabolátlan önkifejezés útjára terelték. A húszas években alkotó amatőrök gyakran Hollywood árnyékában dolgoztak: az amerikai némafilm alkonyának legfontosabb avantgárd filmje, a *Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra* nemcsak az álomgyári lét egyik első feldolgozása, hanem az alkotóik is ritka hidat képeznek a stúdiórendszer és a financiálisan kiszolgáltatott avantgárd párhuzamos világai között. A három főből álló lelkes csapat (Robert Florey, Slavko Vorkapich, Gregg Toland) műve egy Hollywoodban szerencsét próbáló statiszta tragikus történetét meséli el, szembesülését a rendszer hidegségével, haszo-

nelvűségével. A falanszterként ábrázolt filmgyárban minden dolgozót egy-egy számmal billogoznak meg, hangsúlyozva a személyiség felőrlődését a díszletek kartonfalai között. Vorkapichék filmje stilisztikailag szintetizálja az európai avantgárdok és a német expresszionizmus újításait: a film operatőre, Toland már ennél a filléres munkánál is bemutatta a fény-árnyék hatásokra építő technikai érzékenységét, amit később az *Aranypolgár*ral járatott a csúcsra.[9] A film szokatlan sikere is hozzájárult ahhoz, hogy alkotóik már ténylegesen is a filmipar szereplőivé váljanak: Florey, akit korábban csak asszisztensként, illetve tolmácsként alkalmazott az MGM stúdió, később nagyjátékfilmek, az ötvenes évektől kezdve pedig tévéfilmek rendezőjeként kereste kenyerét. Az inkább képzőművészeti érzékenységű Vorkapich a harmincas években több nagyjátékfilm *(Manhattani melodráma, What Price Hollywood?)* montázsszekvenciáját készítette, illetve vágóként működött közre. A *Life and Death of 9413* tehát egyrészt egy, a rendszeren kívülről alkotott kritikus óda az álomgyárról, másrészt az első olyan avantgárd film, amire a stúdiórendszer is felfigyelt. (Állítólag Chaplin egyik kedvence volt az *Andalúziai kutya* mellett.) Az avantgárd filmes szubkultúra csak részben volt láthatatlan Hollywood számára: habár csak a jéghegy csúcsát látták, mindig előszeretettel emeltek magukhoz a rendszeren kívül alkotó avantgárd filmeseket. Ez a tendencia, a kívülről érkező rendezők elszaporodása a hatvanas–hetvenes évek fordulóján vált meghatározóvá.

Az avantgárd mindig is vonzódott Hollywood mitikus birodalmához. Kenneth Anger, a posztszürrealista transzfilm egyik kultikus képviselője például gyerekszínészként szerepelt az 1935-ben Max Reinhardt által rendezett *Szentivánéji álom*ban; Anger egész gyerekkorát Hollywood stúdiói között töltötte, mivel nagyanyja az egyik stúdió jelmeztervezője volt.[10] Talán az egész amerikai avantgárdból neki volt a legintenzívebb kapcsolata az Álomgyárral: franciaországi utazása során, amikor a Cinemateque Francais-ban dolgozott Henry Langlois kezei alá, megírta a némafilmes aranykor sztárbotrányairól szóló, *Hollywood Babylon* című kultikus könyvét. Anger filmjei zenei világukkal, forma-

[9] Izgalmas párhuzamként mindenképpen érdemes itt megemlíteni Orson Welles 1934-ben forgatott zsengéjét, a *The Hearts of Age*-et. Az amatőr körülmények között készült rövidfilm izgalmasan sűríti magába az európai avantgárd jegyeit: álomképszerű derengés, döntött kamera, zaklatott ugróvágások, rajzolt inzertek. Welles a szó szoros értelmében kísérletezve játszott a kamerával, első zsengéje inkább tűnik avantgárd stíluskatalógusnak, mint önálló alkotásnak.

[10] Macdonald: *Critical Cinema 5.* p. 16.

nyelvük stíluselemeivel mindig a popkultúra és az avantgárd közötti homályzónában mozogtak: gyakran akár konkrét filmrészletek szürrealista kollázsokra emlékeztető bevágásával operált (mint a *Scorpio Rising* esetében), vagy az ötvenes évekbeli fiatalok autóimádatát dolgozta fel – hasonlóan a kor motorosfilmjehez – a saját szája íze szerint.

A transzfilm egy másik, az amerikai avantgárd történetében kissé alulreprezentált filmese, Curtis Harrington tudott egyedül később az iparba integrálódni: a hatvanas évektől kezdve olcsó horrorfilmeket és motoros mozikat forgatott.[11] Stan Brakhage is kísérletezett hollywoodi bérmunkával, de éppen technikai tapasztalatlansága és önfejűsége miatt hamar megszabadultak tőle a stúdiók. Eleinte Charles Laughton *A vadász éjszakáját* követő projektjében végzett volna asszisztensi feladatokat, de ez a munka a rendező kirúgása miatt meghiúsult. Ezután Hitchcock asszisztenseként kereste volna kenyerét a suspense-mester akkor futó tévésorozatában, ám a pozíciót nem vele töltötték be, mivel nem mutatott elég kompetenciát a szinkronhangos filmgyártásban.[12]

Ezekkel a rövid példákkal ellentétben az absztrakt film formanyelvére és annak apparátusaira specializálódott filmesek könnyen integrálódtak a rendszerbe, éppen azért, mert nem öntörvényű és megközelíthetetlen művészekként, hanem különleges látványszekvenciák kísérletezőiként kezelték őket. A nyugati parti absztrakt filmes iskola majdnem minden képviselője részt vett a speciális effektusok készítésénél valamely hollywoodi stúdió filmjében. John Whitney Saul Bass-szal közösen Hitchcock *Szédülés*ének főcímszekvenciáját készítette, illetve Kubrick *2001: Űrodüsszeiá*jához kértek tőle technikai tanácsokat. Jordan Belson *A komputer gyermeke* és az *Igazak* című filmekhez készített szekvenciákat, sőt az is előfordult, hogy egyes képsorok egyenesen korábbi filmjeiből voltak kivágva *(Journey to Far Side of the Sun, A komputer gyermeke)*. Pat O'Neill a *Csillagok háborúj*ához gyártott villámeffekteket, a kaliforniai Scott Bartlett pedig az *Altered States* absztrakt effektusai felett bábáskodott.[13] Az avantgárd film ezekkel a megbízásokkal vált (Hollywood számára) igazán *kísérletivé:* Új-Hollywood technológiai újítások utáni vágya és az absztrakt film technikatudatossága jól kiegészítették egymást.

[11] James: *The Most Typycal Avant-garde*. pp. 180–182.

[12] James (ed.): *Stan Brakhage: Filmmaker*. New York: Temple University Press, 2005. p. 61–78.

[13] Paul Arthur: *Line of Sight: American Avant-garde since 1965*. Chicago: University Minnesotta Press, 2005. p. 102.

Fontos ennél a pontnál hangsúlyozni, hogy az avantgárd irányzatoknak mindig volt egy erőteljes kötődése a politikai mozgalmakhoz, leginkább a baloldali ideológiához. Ez nemcsak a szovjet montázsiskola esetében volt nyilvánvaló, hanem a szürrealista, konstruktivista és dadaista csoportok esetében is jellemzőnek számított. (A szürrealista költők, mint Breton és Aragon kimondottan aktívan politizáltak.) Az absztrakt művészek közül Hans Richter volt leginkább baloldalilag elkötelezett, aki a zurichi dadaizmuson keresztül került közel a politikához. Richter amerikai emigrációja után a keleti parton maradt, a nyugati parti művészekkel nem nagyon érintkezett, akikre a második világháború után sokkal inkább a keleti filozófiák voltak hatással, semmint a politikai mozgalmak. A tízes években, még filmjei előtt Richter baloldali és pacifista elköteleződésével párhuzamosan tért át az absztrakt festészetre – ez is jól mutatja, hogy az alkotói pálya gyakran nem választható le a politikai meggyőződéstől, attól függetlenül, hogy ez nyíltan nem jelenik meg a művekben. Richter számára az absztrakció, vagyis a személyestől és a nyelvileg megragadhatótól való eltávolodás és az univerzális formákhoz való közeledés is a politikai szerepvállalás megnyilvánulása volt. Ez a felületes megállapítás persze a legtöbb avantgárd művészre igaz, ám anélkül, hogy részletesen feltárnánk az absztrakt film e vetületét, fontos hangsúlyozni, hogy Hollywood a nonfiguratív formákat lényegében minden politikai vagy társadalmi tartalom nélkül adaptálta. Ezért az avantgárd művészet politikai vetülete nem is lesz része a további formanyelvi elemezéseimnek – persze a téma fontosságát hangsúlyozni kell.

4.2. Az avantgárd intézményesülése: az underground szubkultúra

Az avantgárd film piacellenes jellege miatt mindig erősen függött az általa kiépített alternatív intézményektől, hiszen szűkösek voltak a lehetőségei a láthatóságért, a művészeti életben való jelenlétért folytatott harcban. Ezek az intézmények, mint a filmklubok, iskolák, fesztiválok és folyóiratok nem kívánták felvenni a versenyt a nagy stúdiók infrastruktúrájával, hiszen nem a profitszerzés volt az elsődleges céljuk. (Bár meg kell jegyezni, hogy az amerikai filmklubok intézményeinek fenntarthatósága nagyban függött a bérletekre beruházó közönség aktivitásától.) Az intézmények elsődleges célja az alternatív filmkészítés láthatóságának, elfogadásának és kánonjának megteremtése

volt. Egy olyan hálózat kiépítése zajlott a második világháború után az amerikai nagyvárosokban, ami a hatvanas évekre divatossá tette az experimentális filmek nézését és készítését is, ami a változó, lazuló társadalmi normáknak, a beatnemzedék felfutásának is következménye. Ez a jelenség közvetlenül nem lenne lényeges az avantgárd betétek formanyelvi elemzésekor, ám közvetve igenis releváns lehet: az avantgárd technikák és formák „felszivárgása" az amerikai fősodorba nem történt volna meg, ha az experimentális filmkészítés alternatívája nem válik láthatóvá. Olyan fősodorbeli filmrendezők, mint Hitchcock és Kubrick – bár messzemenően nyitottak voltak az újdonságok iránt – nem tájékozódhattak volna a kortárs filmművészet új formáiról. A két filmes világ, vagyis az alternatív avantgárd és a profitorientált stúdiórendszer világa között az intézményeken keresztül több átjárási lehetőség nyílt meg a világháború után: nem véletlen, hogy 1955-ben Hitchcock *Az ember, aki túl sokat tudott* ősbemutatóját az avantgárd film egyik legelső és legjelentősebb filmklubjában, a Cinema 16-ben tartotta.[14] Az intézményrendszerek az avantgárd önkanonizálásának legfontosabb eszközei voltak: ezek nélkül az alternatív technikák sem tudtak volna átvándorolni a hollywoodi filmekbe, nem vált volna ilyen divatossá a tömegfilm berkeiben az avantgárd film látomásos formanyelve.

Már az első, európai avantgárd húszas évekbeli virágzása idején kialakultak az alternatív filmfogyasztás bástyái, ahol a lázadó vagy a kiismerhetetlen filmvilágra éhezők megtalálhatták a maguk különlegességeit. A francia avantgárd párizsi intézményei eleinte erre szakosodott kis mozik voltak, mint az Odeon, illetve később múzeumokba szervezett vetítéssorozatok kínáltak alternatív művészfilm-fogyasztási lehetőséget.[15] Az avantgárd korai periódusában is fontos szerepet töltöttek be a különböző folyóiratok és művészeti magazinok – mint az amerikai *Experimental Film* vagy a francia *Le Film* –, amelyek hatékonyabban tudták népszerűsíteni az avantgárd filmeket, mint a ritka és anyagilag kockázatos mozivetítések.[16]

Az amerikai független (akkoriban „művészinek" nevezett) film forgalmazása a húszas–harmincas években kezdett életre kelni, amikor megnőtt az igény az európai filmekre, illetve a saját amatőr apparátusokkal elkészített filmek bemutatására. Az amatőr körülmé-

[14] Macdonald: *Critical Cinema 2*. p. 23.
[15] Kovács: *A modern film irányzatai*. pp. 42–48.
[16] A. L. Rees: *History of Experimental Film and Video*. London: BFI, 2005. p. 31.

nyek között forgatott filmeket eleinte szűk körben, az erre alapított amatőrfilmes társaságokban és fesztiválokon vetítették, ám később az avantgárd filmklubok elterjedésével a vásznon pergő filmek e két csoportja összemosódott. Eleinte a külföldi, leginkább európai nagyjátékfilmek bemutatása volt kifizetődő: a harmincas években a New York-i MOMA elkezdte a filmegzotikumok rendszeres vetítését.[17]

A negyvenes évektől kezdve erősödött meg az alternatív filmek vetítésére specializálódott mozik és filmklubok hálózata. A nyugati parton, San Franciscóban Frank Stauffacher (1918–1955) indított avantgárd filmes sorozatot a San Francisco Museum of Modern Artban, ami leginkább a Kaliforniához köthető alkotókat (Fischinger, Deren, Whitney) mutatta be azzal a határozott céllal, hogy az avantgárd filmet a társművészeteket megillető reputációval illessék. A keleti part első meghatározó avantgárd fóruma a már említett, New York-i székhelyű Cinema 16 volt, amit egy osztrák emigráns, Amos Vogel (1921–2012) alapított 1947-ben. A Cinema 16 egészen 1963-ig működött, csúcsidőszakában 2600 tagja volt a klubnak.[18] Mivel eleinte a mozigépészek szakszervezete, illetve a filmcenzorok is támadták a teljesen független, önműködő filmklubot, a mozis forgalmazás hagyományos, erősen bürokratikus rendszerét megkerülve Vogel nem az egyes előadásokra eladott jegyekből tartotta fenn a vállalkozását, hanem klubként működve éves bérletet bocsátott a közönség részére.[19] A Cinema 16 legendás repertoárja jellemzően tükrözte Vogel ízlését, illetve az avantgárd filmhez való viszonyát: az egyes programokba nemcsak avantgárd filmeket, hanem narratív rövidfilmeket és vizsgamunkákat válogatott (mint például a korai Polanski- és Varda-rövidfilmeket), olyan mozgóképekkel összepárosítva, mint rövid dokumentumfilmek, absztrakt filmek, oktató és népnevelő propagandafilmek, rajzfilmek, bombasztikus tudományos rövidfilmek, illetve a korai amerikai függetlenfilmesek (Cassavetes és Clarke) munkái. Vogel afféle attrakciós füzéreket, csodakamrák koncepciójára rímelő egzotikus freak-show-kat, láthatatlan, ismeretlen filmkülönlegességek felforgató izgalmát ígérő programokat állított össze. Nem az avantgárd Hollywood-ellenes „szektáját" támogatta, hanem a néző izgalmát kiszolgáló előadások szervezésében volt érdekelt: az avantgárd filmben egy jól körülhatárolható piaci rést

[17] David E. James (ed.): *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. New Jersey: Princeton University Press, 1992. p. 6.

[18] Uo. p. 7.

[19] Lásd Macdonald: *Critical Cinema 2*. Interview with Amoss Vogel.

fedezett fel. A film olyan, a nagyközönség számára ismeretlen, ezerarcú potenciállal rendelkezett, amit Vogel meg akart ismertetni a lehető legszélesebb tömegekkel. A televízió előtti korszakban ez jelentette a klasszikus hollywoodi mozik mellett az alternatív mozgóképes fogyasztás lehetőségét. Vogel ízlése bizonyos szempontból konzervatív volt: amikor Brakhage – a posztszürrealista korszakán túllépve – egy teljesen új irányba, a lírai absztrakció feltáratlan területe felé kalandozott, forradalmi formanyelvet keresve, Vogel elutasította az 1959-es *Anticipation of the Night* című filmjét. Ez a szakítás fontos pont volt az avantgárd film intézményesülésében: Jonas Mekas a saját filmklubjába fogadta Brakhage elutasított alkotását, amivel elindult az amerikai avantgárd önkanonizálásának jelentős hulláma.

Mekas újraélesztette az avantgárd film mozgalmiságát.[20] Közzétették a New American Cinema kiáltványát, ami afféle manifesztumként megteremtette az újonnan megjelent fősodron kívüli, avantgárd (akkoriban függetlennek is nevezett) filmkészítők eklektikus hullámát. „A hivatalos filmművészet kifogyott a szuszból. Morálisan korrupt, esztétikailag elavult, hangvételében unalmas."[21] A manifesztum már a legelső sorokban elhatárolja magát a „hivatalos" filmgyártástól, és a francia, angol új hullámok örökösének kiáltja ki az amerikai film új generációját. Az amerikai avantgárd soha nem tudott konzekvens piaci jelenlétet megteremteni, így nem tudott az európai újhullámokhoz hasonlóan közönséget mozgósítani: sokan, köztük Mekas is azt hangoztatták ironikusan, hogy az Államokban csak a normaszegő avantgárd film és az uniformizált hollywoodi termékcsalád létezik, a modern művészfilm nem talált magára olyan látványosan, mint Európában.

A hatvanas évekre felforrósodó ellenkulturális mozgalmaknak hála, bizonyos mértékig egy jelentős szubkultúra alakult ki az avantgárd fil-

[20] Jonas Mekas (1922–) az amerikai avantgárd legendás aktivistája, a korszak két lábon járó intézménye. Rendezett kisköltségvetésű háborúellenes nagyjátékfilmet *(Guns of the Trees)*, többórás naplófilmeket, avantgárd filmvázlatokat. Ezenfelül jelentős filmkritikus, a *Filmculture* című függetlenfilmekre szakosodott lap alapítója. Újságíróként a híres, ingyenes programajánlónak és kulturális magazinnak, a *Village Voice*-nak írt avantgárd filmekről népszerűsítő recenziókat, amivel teljes mellszélességgel reklámozta az alternatív film ügyét. Mekas esetében is jellemző, hogy alkotói tevékenysége, szerzőisége és avantgárdfilm-propagáló, -népszerűsítő aktivista életmódja teljesen összemosódik. 1970-ben megalapította az avantgárd önkanonizáló intézményét, az Antology Filmarchivest, amiely máig a legfontosabb archívum az Egyesült Államokban, ami erre az alternatív filmtörténetre specializálódott.

[21] Jonas Mekas: First Statement of The New American Cinema Group. *Filmculture* 1961. p. 23.

mek fogyasztására. A Mekas által elindított avantgárd filmes mozgalom a New Yorkhoz köthető underground film fogalmát hozta a felszínre. Az underground hév olyan dühvel utasította el a piaci filmkészítést, ami egy egészen újfajta, dadaista értelemben véve politikus filmkészítést szült. „Nincs más út, hogy feltörjük a megkövesedett filmes állapotokat, csak az, hogy teljesen szétziláljuk a hivatalos filmízlést”[22] – jelentette ki Mekas, korábban a filmtörténetben csak az első európai avantgárd hullámok idején látott hévvel.

Az underground filmkészítés és filmnézés a hatvanas években komoly divattá vált, felszínre hozva olyan formákat és alkotói attitűdöket, amelyek egészen az első európai avantgárdok óta nem voltak jellemzőek az amerikai avantgárd filmben: ilyen volt a közízlés provokációja és a tabudöntögető témák feldolgozása. Kenneth Anger, Jack Smith, Ken Jacobs, Ron Rice, George Kushar filmjei nem az absztrakt filmezés l’art pour l’art, transzcendens szellemisége szerint születtek, nem a filmnyelv letisztult, tudatmodellező állapotát keresték, hanem szinte fegyverként használva a kamerát, a társadalmi és filmművészeti tiltott zónák és tabuképek gejzírszerű felszakítására törekedtek, nem törődve a művek esztétikai tisztaságával. Jacobs *Little Stab of Happines*, Smith *Lángoló teremtmények* vagy Rice *Flower Thief* című filmje lejárt nyersanyagra forgott, keresetlen, vállaltan piszkos formanyelvet alkotva. Az underground ösztönös dühe nem szült olyan poétikus elméleti munkákat, mint Brakhage *Metaphors on Vision*je, és nem csiszolta high-tech színvonalúra a saját magának kifejlesztett filmtechnikai eszközöket, mint Belson vagy Whitney.

Az underground azonban felszínre hozott egy establishmentellenes filmkultúrát, ami a hatvanas évekre összekapcsolódott a társművészetek hasonló energiáival feltörő jelenségeivel. A beatköltők, mint Allen Ginsberg és Gregory Corso, a *Pull My Daisy* című, improvizatív „életérzés-filmben” saját magukat alakították. Robert Frank fésületlen, lelkes mozgóképe a beatgeneráció kultikus öndefiniáló filmje lett, amihez Jack Kerouac szövege és narrátori szerepe is hozzájárult. A *Pull My Daisy*t Cassevetes *New York árnyai* című korszakindító filmjével együtt mutatták be a Cinema 16-ben, amelyre Amos Vogel „nagy eseményként”[23] emlékezett vissza. E vetítés indította útjára a hivatalos filmforgalmazás és filmgyártás intézményeit megtagadó, dühös un-

[22] Jonathan Rosenbaum – J. Hoberman: *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press, 1983. p. 39.

[23] Uo. p. 40.

dergroundot. Más művészek, mint a pop-art pápának kikiáltott Andy Warhol minimalista filmeket forgattak, fittyet hányva esztétikára és minőségre: a lényeg maga a „filmcselekvés" volt. Új, „földalatti" sztárok születtek, akik a hollywoodi istenekkel ellentétben gyakran torzak, őrültek és esetlenek voltak. Ennek az antisztár figurának kiváló mintát biztosított Taylor Mead a *Flower Thief* költő-hobó hőse és Nico, Warhol „sztárgyárának" teremtménye, akik minden filmben önmagukat alakították, vállalva a normális társadalomból való kirekesztettséget. A Kuchar testvérek legfontosabb filmjei a hollywoodi filmek 8 mm-es paródiái voltak. Lényegében összemosódtak a kulturális határok, az avantgárd népszerűvé vált, a tömegfilm avantgárd formákkal kísérletezett. Jack Smith megalkotta az amerikai avantgárd baudelaire-i filmprovokációját, a *Lángoló teremtmények*et, ami hatalmas botrányt kavart nyílt szexualitása, vad érzékisége miatt, vetítéseit rendőrségi attakokkal szabotálták. (Hasonló volumenű médianyilvánosságot kapott Ginsberg *Üvöltés* című verseskötetének korabeli botránya.) Kenneth Anger *Skorpió felkelés (Scorpio Rising)* című hasonlóan provokatív – ám kevésbé botrányos – filmje lett az amerikai avantgárd legnézettebb filmje: a húszperces opus egy motoros bandát mutatott be, a korabeli ifjúság bálványimádó világára rezonálva, és azonnal kultuszfilmmé vált. A Mekas által baudelaire-i filmnek (Baudelairean Cinema) nevezett hatvanas évek eleji posztdadaista, botrányos és látnoki alkotások „olyan élményeket nyújtanak, amilyeneket az amerikai művészet korábban soha nem tudott; olyan világokat mutatnak, amilyeneket egy évszázaddal ezelőtt Baudelaire, Sade márki és Rimbaud teremtett a világirodalomban, vagy William Burroughs az amerikaiban három évvel ezelőtt".[24]

A tiltott, elnyomott gondolkodás feltört a felszínre, a domináns filmgyártás mindent magába szippantott, ami a lázadás gyorsan fogyaszthatóvá csomagolt eszméivel lett tálalható: a fiatalok, köztük a pályakezdő filmesek egy igen szerteágazó hatás- és inspirációözönbe kerültek, amiben az avantgárd kitüntetett helyet kapott. Az underground jelenségére később olyan, alapvetően profitorientált filmgyártók is érzékenyen reagáltak – kihasználva egy új ízlés elterjedését –, mint Roger Corman, akinek a *The Trip* című exploitation filmje az avantgárd/underground közönségét az absztrakció formanyelvének kizsákmányolásával csábította a pénztárakhoz. Az underground közönsége és a filmeket bemutató kultikus mozik és átalakított színházak, mint a Charles

[24] Uo. p. 51.

Street-i és a Bleeker Street-i helyszínek szorosan összefonódtak: a vetítések közösségi eseménnyé, szubkultúrát aktivizáló bulikká alakultak. Ez a közeg meghatározó volt azok számára, akik ebben az időszakban kezdték meg útjukat a filmművészet kacskaringós labirintusában: olyan, később a filmiparba mélyen integrálódott filmrendezőkre volt hatással az underground, mint Brian De Palma, Martin Scorsese vagy (talán meglepő módon) George Lucas.

Az amerikai avantgárd és a domináns piaci filmgyártás egy kevéssé vizsgált, ám nem elhanyagolható intézményi közös nevezője a kibontakozó mozgóképes oktatásban található. A második világháborút követően az amerikai hadseregben szolgáló veteránok visszakerültek az iskolapadba, és a gazdasági konjunktúra által felpörgő egyetemeken a technika elérhetővé válása által már a filmes oktatásba is bekapcsolódhattak. „1955 és 1970 között megtízszereződtek az egyetemeknek, főiskoláknak szóló szövetségi juttatások. Ömlött a pénz az egyetemekre, és a diplomás értelmiség sorai felduzzadtak."[25]

Hollywood már az egészen korai időktől kezdve biztosította a technikai utánpótlást, ám a ma ismert filmes képzések csak a negyvenes évek végén indultak meg, jellemzően avantgárd filmesek vezette kurzusokon. A negyvenes–ötvenes évek fordulóján a nyugati parton egy sor intézmény (UCLA, USC, Cal Art) vált meghatározóvá, a hatvanas évekre pedig megkerülhetetlenné. A filmiskolák elterjedése és népszerűvé válása két okból volt meghatározó: egyrészt elindult egy új mintát adó filmes nemzedék, ami nem a stúdiórendszer hierarchiájában, hanem az iskolán belül szocializálódott, másrészt az avantgárd filmesek a tanítás révén megélhetéshez, illetve az utánpótlás kineveléséhez, az akadémiai önkanonizáció feltételeihez jutottak hozzá. A negyvenes évek végén Sidney Peterson a California School of Fine Artban filmkészítési gyakorlatot oktatott, ami révén saját filmjeit *(The Cage, The Lead Shoes)* az egyetem falai között létrehozott diákműhely közreműködésével készítette el. Brakhage leghosszabb ideig a Colorado Universityn tanított a Denver melletti Boulderban, ahol nemcsak az avantgárd utánpótlását (Phil Solomon, Jennifer Reeves), hanem a televíziós animáció olyan alakjait is felnevelte, mint a *South Park*kal elhíresült Trey Parker és Matt Stone.

Másik oldalról a diákok olyan szellemi közegben szocializálódtak, ahol természetesnek vették különböző filmkultúrák, irányzatok és al-

[25] John Lukacs: *Az Amerikai Egyesült Államok XX. századi története*. Budapest: Európa, 2002. p. 96.

kotói szemléletek organikus keveredését. A hatvanas–hetvenes években induló új-hollywoodi generáció legtöbb alakja valamilyen filmes intézményben szívta magába a hatásokat. Martin Scorsese a New York University filmes szakirányán tanult, és elsősorban az új hullám hatása tükröződik korai kisjátékfilmjein *(The Big Shave);* Brian de Palma is New Yorkban szocializálódott bele a filmszakmába, korai kisfilmjei a Mekas-féle avantgárd körökben terjedtek. A kaliforniai USC és UCLA kampuszaira járt Francis Ford Coppola, John Milius és George Lucas, akinek egyik első filmje a *Look at Life* volt. Az állóképek gyorsmontázsából kirajzolódó, politikai felhangoktól sem mentes rövidfilm Arthur Lipsett kanadai found-footage filmes asszociációs vágásait utánozza. A rövid zenei géppuskasorozatra emlékeztető vázlat már megelőlegezi Lucas vonzódását a montázshoz, aki Lipsett iránti rajongása jeléül a *Csillagok háborúja – Új remény*ben a hősöket fogva tartó birodalmi börtön kapuja fölé az avantgárd filmes egyik filmjének címét rakta: *21-87*. Lucas leghíresebbé vált rövidfilmje a *THX 1138 4EB*. Ez a *cinema pur* tisztaságát megközelítő narratív avantgárd film Lucas első ódája a technikához, legtöményebb bizonyítéka technikafetisizmusának. A rövidfilm a rendező első nagyjátékfilmjének, a *THX 1138*-nak az alapötletét dolgozza fel, formai játékokra redukálva azt. A disztópikus jövőben egy ember, egy bizonyos THX 1138 menekülni kényszerül a kibírhatatlan falanszterből. A film a menekülés és megfigyelés képi és akusztikus motívumaira épül, Lucas a szuggesztívebb hatás érdekében az amerikai avantgárd addigra kiteljesedő, teljes formai eszköztárát beveti. Az egymásra fényképezett színes fénykörök Baillie lírai filmszövetét juttatják eszembe, a zajos videoképek, kapcsolótáblák közelijeiből összevágott montázsok szintetizálják a korai strukturalizmus absztrakt fényjátékokra és zajokra redukált önreflektív filmtanulmányait a szovjet montázsiskola klasszikus ritmusával és párhuzamos vágásaival, a menekülés motívuma pedig a szürrealizmus és a transzfilm belső feszültségeit idézi. Lucas a saját maga által fényképezett, vágott és hangkevert filmjében a különböző formanyelvi hatások összetett szövedéket alkotnak, technikai és formanyelvi kísérletezés és műfaji konvenciók keverednek: ez az egyszerre a hagyományokhoz és az experimentális útkereséshez is vonzódó attitűd tette versenyképessé nemcsak Lucas későbbi filmjeit, de egész Új-Hollywoodot. Bármennyire is átalakultak ezek az iskolapadban felszívott „radikális esztétikák", nemcsak a blockbusterek attrakcióinak vizuális perfekcionizmusában maradtak tetten érhetők, hanem az avantgárd betétek, vagyis a keretezett absztrakciók eseteiben is.

Ahogy Jonathan Rosenbaum is rámutat a korszak stúdiófilmjeit vizsgáló hatástörténeti esszéjében,[26] a hatvanas–hetvenes évek fordulóján megújuló amerikai filmgyártás nagy olvasztótégelyként minden létező filmes ingert összeturmixolt. Az avantgárd, az európai művészfilm és az olcsó B-film egymást erősítő, egymást kiegészítő hatáshullámként tört rá a hatvanas években eszmélő rendezőgenerációra. Egyetértek a szerző érvelésével, miszerint lehetetlen egy-egy filmen az összes esetleges hatást visszafejteni. A végtelen interjúzást követelő hatástörténeti nyomozás helyett az absztrakt szekvenciák kitapintható, folyton visszatérő jeleneteit és funkcióját érdemes inkább megvizsgálni.

David E. James *The Allegories of Cinema* című tanulmánykötetében az avantgárd és a hollywoodi reneszánsz közös halmazát a rebellis, politikailag érzékeny, tabusértő attitűdben látja. Az avantgárd lázadó energiája meglehetősen gyorsan tudott átnyomulni a piaci filmgyártás területére: a *Diploma előtt*-től kezdve a *Szelíd motorosok*on keresztül az exploitation filmstúdiók futószalagjairól lekerült *The Trip*ig más-más avantgárd tulajdonságot hasznosítottak. Legyen szó a szexualitás ábrázolásának akkori tiltott területeiről, az erőszak nyíltabb ábrázolásáról, vagy a drogfogyasztás víziószerű ábrázolásáról, az avantgárd attitűd beáramlása a piaci filmgyártásba nem feltétlenül konkrét formák adaptálását jelentette. A *Szelíd motorosok* szaggatott vágásai, a *Diploma előtt* térváltásai ugyanúgy felidézik az európai újhullámok szabad filmnyelvének érzékenységét és az avantgárd szertelen formanyelvi kísérleteit. Ezekben a filmekben a realizmus és a stilizáció, a klasszikus történetvezetés megújítására törekvés és a konzervatívabb gesztusok szintézist alkotnak. Az avantgárd formanyelv jelenléte csak bizonyos jelenetek elemzésekor válik igazán láthatóvá: az absztrakt szekvenciák esetében egyértelműen körvonalazható a nonnarratív film hatása.

[26] J. Rosenbaum: The Sixties Melting Pot. In Thomas Elsaesser – Alexander Horwat – Noel King (ed.): *The Last Great Hollywood Picture Show*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

5. A keretezett absztrakció tipológiája

5.1. A keretezett absztrakció definíciója

A keretezett absztrakció jelensége a nonnarratív avantgárd és a hollywoodi film legjobban körülhatárolható közös halmaza. Minél inkább a tiszta, nem reprezentatív absztrakt film motívumai köszönnek vissza a keretezett absztrakció szekvenciáiban, annál inkább kínálja fel magát a két filmtörténeti kánon az összevetésre, mivel e közös halmazon keresztül jól kirajzolható a nonnarratív film és az elbeszélő játékfilm kölcsönhatása.

A keretezett absztrakció olyan absztrakt képsort tartalmazó jelenetek gyűjtőfogalma, amelyek ipari keretek között gyártott, kereskedelmi forgalomba szánt narratív nagyjátékfilmekben jelennek meg. Pontosabban olyan szekvenciák esetében beszélhetünk keretezett absztrakcióról, ahol a narratív játékfilm ábrázoló, azaz reprezentatív valóság-képeket, klasszikus plánokat használó *keretében* rövid vagy hosszabb időre az absztrakt avantgárd technikájával készült nemreprezentatív, nemábrázoló szekvenciák ékelődnek. Az absztrakt képsorok az eddig vázolt fejezetek szerint általában a kiterjesztett film *(expanded cinema)*, a klasszikus animáció vagy az elterjedtebb, ám a megragadhatóság szempontjából problematikusabb lírai absztrakció formanyelvét követik.[1]

Minden ilyen absztrakt képsort meghatároz maga a keret, azaz hogy milyen műfajú filmben, annak mely jelenetében, milyen ellenbeállítások korlátai között jelenik meg, illetve hogy milyen hosszú az adott absztrakt szekvencia. Vagyis az absztrakt szekvencia nézőre tett hatása függ a műfaji szabályoktól, és a klasszikus elbeszélésben elfoglalt szerepétől: összességében ezen szabályoktól eltérve a képsor menynyire hívja elő az avantgárd narratívaromboló jellegét, illetve meny-

[1] A lírai absztrakció technikájával készült montázsszekvenciák a tiszta absztrakcióhoz képest közelebb állnak a klasszikus film stílusához, ezért inkább kivételként kell kezelni őket. Erről bővebben később.

nyire simul bele a narratíva szerkezetébe. Ha a keretezett absztrakció jelenetéből kiragadnánk az absztrakt képsort, akkor az önmagában, az értelmező narratív kerettől megszabadulva szinte észrevétlenül az avantgárd formatörténeti rendszerébe illeszkedne. A keretezett absztrakció így az egyetlen olyan, narratív filmben megjelenő szekvencia, amely tulajdonképpen az avantgárd film tipikus formanyelvét vagy akár konkrét műveit képes bekebelezni. A keretezett absztrakció képsorából kiemelt kockák szinte minden fontosabb amerikai avantgárd művész filmjéhez hozzáilleszthetőek.[2]

Véleményem szerint a narratív nagyjátékfilmek és a klasszikus normákat tagadó avantgárd közötti kölcsönhatás nemcsak a szürrealista hagyományra építő underground felforgató, provokatív vagy sokkoló attitűdjének nagyjátékfilmes felbukkanásában vizsgálható, hanem az avantgárd filmtörténetben változatlan motivációval működő, technikailag viszont könnyen alkalmazkodó absztrakt film adaptálásában. Vagyis azzal, hogy az absztrakt avantgárd megjelenik a tömegfilm szerkezetében, éppen bizonyos változásokat legitimálhat a nagyjátékfilmek narratív struktúráján: minél hosszabb az absztrakt szekvencia, annál erősebb az adott jelenetben az avantgárdnak a nézői orientálódást összezavaró hatása, annak ellenére, hogy ettől még gyakran az adott nagyjátékfilm teljes szerkezete nem feltétlenül tér el a klasszikus elbeszélés szabályaitól. Az avantgárd minél hosszabban, minél hangsúlyosabban jelenik meg a történet keretében, annál markánsabban működik a cselekmény vizuális cezúrájaként: az absztrakció a történet fordulatainak kísérőjévé válik. Vagyis az absztrakció a különböző művészetek, mint a képzőművészet, a zene és a film technikáit és szervezőelvét használva nemcsak ezek esztétikai határterületén helyezkedik el, hanem történetekbe ágyazva a dramaturgiai fordulópontok, fabulahatárok szervezőjeként is működik, sőt akár a tér és idő fantasztikus határátlépését is „eljátszathatja", paradox módon „ábrázolhatja". Az absztrakció nonreprezentatív formája átalakul egy határterület reprezentációjává.

Bizonyos műfajok, mint a sci-fi, kimondottan igénylik az avantgárd absztrakt esztétikájának megjelenését, nemcsak a már tárgyalt alkotók munkáinak filozófiai és technikai vonzereje miatt, hanem mert a műfaj bizonyos, narratívába illeszthető attrakciós látvány-igényeket az absztrakció révén ki tud elégíteni. Az avantgárd absztrakt esztétikája

[2] Belson: *Igazak*, *Demon Seed*, *Far Side of the Sun*; Whitney: *Tron*, *2001: Űrodüsszeia*, *Avatar*, *Fűnyíróember* stb.

a lehető legtávolabb helyezkedik el a nagyjátékfilmes formanyelvtől, struktúrától, mégis a narratíva, szereplő és ábrázolt „valóság" nélküli film tudott látszólag a legsértetlenebbül átvándorolni a történetmesélő, műfaji környezetbe.

A keretezett absztrakció mára normává szilárdult, saját működési mechanizmussal, jól körülhatárolható funkcióval bír. Mivel az avantgárd zabolátlan formaszabadsága csak szigorú feltételek mellett tudott alkalmazkodni a hollywoodi film szerkezetéhez, a keretezett absztrakció jelensége meghatározott szabályok szerint működik. Az avantgárd normatagadó formanyelve a klasszikus elbeszélésszerkezettel és szigorú szabályokkal működő hollywoodi filmben meghatározott normává vált. Vizsgálatom lényegében arra fókuszál, hogy ez a norma milyen mértékben függ az avantgárd eredeti szabadságától és szabálykerülésétől, és hogy a keretezett absztrakció miként válik értelmezési kulcsokkal alátámasztott avantgárdként, megszelídített experimentalizmusával az „ábrázolhatatlan ábrázolójává".

A keretezett absztrakció mindig két részből – vagyis két kép közti formai ütközésből – épül fel: a keretből és az absztrakcióból. A keret a film figuratív, ábrázoló képeiből áll. Gyakorlatilag az absztrakt képsort körbefogó egész film is keretként funkcionál abban az értelemben, hogy a történet valósága, illetve a műfaj által felállított határok milyen absztrakciót tesznek lehetővé, és azt hogyan legitimálják. Egy absztrakt szekvencia nyilván másképpen fest egy realista családi drámában (ha egyáltalán létezik erre példa), mint egy tudományos-fantasztikus mesében. Az absztrakt szekvencia köré épített narratív keret meghatározza az adott absztrakt képsor hosszát, jellegét. A hatás visszafelé is működik: ha egy film rendezője úgy dönt, hogy bizonyos narratív elemeket az absztrakt szekvencia formanyelvével mutat meg, akkor az adott absztrakt kép jellege, vagyis bizonyos avantgárd irányzatokhoz köthető technikája (festett, animált, kiterjesztett film, lírai absztrakció) meghatározza az egész film valóságát, belső szabályait. Mivel az absztrakt szekvencia a fantasztikum egyik legfontosabb formanyelvi „hordozóanyaga", alkalmazása közvetve a csodás, megmagyarázhatatlan és verbalizálhatatlan jelenségek mozgósításával jár.

Technikai/formai szempontból a keretezett absztrakciónak két típusát lehet megkülönböztetni. Ezt a két csoportot, vagyis a grafikus absztrakciót és a lírai absztrakciót már bővebben bemutattam az avantgárd hagyományban betöltött szerepük szerint. A legmarkánsabban körülhatárolható típus, a grafikus absztrakció csoportjába eső filmek nagy általánosságban a tudományos-fantasztikus műfajok halmazába

esnek. A grafikus absztrakció jeleneteinek összegyűjtése, rendszerezése és elemzése sokkal egyszerűbb, mint a lírai absztrakcióé. A lírai film avantgárd tradíciójában – a már említett módon – az absztrakt formákat nem a grafikus absztrakcióhoz hasonló, radikális technikai újításokkal és az ábrázolást teljesen kizáró képi effektusokkal alkotják, hanem a domináns filmgyártásban elterjedt stilizációs eszközökkel hoznak létre absztrakt hatást. Ennélfogva a keretezett absztrakció határainak feltérképezésekor ezen az oldalon találjuk a legtöbb átmeneti, nem tiszta nonfiguratitivást használó képsort.

5.2. A keretezett absztrakció határai: a lírai absztrakció jelensége

Ahhoz, hogy pontosan meghatározzuk a keretezett absztrakció kategóriájába eső képsorokat, le kell választanunk az ide nem illő, de akár absztrakt minőséggel, avantgárd jelleggel is rendelkező szekvenciákat.

Ahhoz, hogy absztrakt, stilizált hatást teremtsen a film, nem feltétlenül szükséges a grafikus absztrakt avantgárd által használt radikális technikákat használnia. Már a forgatás során, az objektív megválasztásával, a kompozíció megalkotásával létrehozható az absztrakció nonfiguratív világa. Balázs Béla írta a *Tárgyak arca* című esszéjében, hogy a film arra hivatott, hogy megmutassa a tárgyak láthatatlan oldalát, mert „nemcsak a tárgyak pillanatnyi arcát ragadja meg, hanem titokzatos arcjátékukat is. Nyilvánvaló, hogy a film a leghivatottabb területe az expresszionizmusnak, ha ugyan nem egyetlen és eredendő őshazája."[3] Vagyis eszerint a film alapvetően az expresszionista festészet, a „tárgyak igazi arcát" megmutató művészet kiterjesztése, tökéletesítése. Balázs a közelkép kifejező, felnagyító és absztraháló erejéről ír, az expresszionizmushoz köti a film stilizációs eszközeit. Az absztrakt képzőművészet persze tovább megy ezen az úton, ám a film a képzőművészet és a zene formáinak direkt adaptálása nélkül is képes megmutatni a hétköznapi jelenségek absztrakt természetét.

Egy makrófelvétel a fa levelét, egy téglafal repedéseit, egy függöny anyagát vagy egy tűzijáték színkavalkádját is képes kiszakítani a valóság viszonyaiból, hogy az absztrakt formák tisztaságával ruházza fel. Ám az absztrakció álruhájába öltöztetett hétköznapi tárgyak mindig visszanyerik igazi arcukat, amikor a vágással a film megmutatja is-

[3] Balázs Béla: *A látható ember*. Budapest: Palatinus, 2005. p. 49.

mert alakjukat. Olyan megalapozó beállítások lehetnek ezek, amelyek egy-egy jelenetet vezetnek be úgy, hogy a nonfiguratív alakzatoktól egy pillanatra összezavart néző meglepetéssel nyugtázzon egy-egy absztrakt forma mögé bújt tárgyat. Az avantgárd film lírai irányzatában készült darabjai olyan képekre, kompozíciókra és montázsokra korlátozzák a formakészletüket, amelyek a legtöbb konvencionális filmben megtalálhatóak. Például a kézikamerás svenkelés elmosódó absztrakciójára építő, Brakhage által készített *Anticipation of the Night* technikája nagyon sok konvencionális filmben beazonosítható, ám azok mégsem tekinthetők keretezett absztrakciónak. Erre látványos példát nyújt a *Jákob lajtorjája* (1990) című pszichológiai thriller első jelenete: a vietnami háború poklában vagyunk, a főhős Jake (Tim Robbins) visszatérő, lidércnyomásszerű látomásait tápláló helyszínen. A csata hevében a katonák ismeretlen eredetű pszichés rohamot kapnak – ami később a cselekmény kulcsmomentuma lesz –, miáltal egyikük búgócsigaként pörögni kezd tengelye körül. A jelenet intenzitásának fokozására a rendező a rohamtól szenvedő katona nézőpontját is megmutatja, ami a nézőt szédületes körhinta hatására emlékeztető kábulatba taszítja.

Hasonló a helyzet a montázstechnikák használatánál is. A lírai absztrakció technikájára emlékeztető, nagyjátékfilmekben csak időnként igénybe vett stilizáció a legnehezebben körülhatárolható formacsoport, mivel a technika, amivel az absztrakció egy-egy pillanatra létrejön, egy teljesen konvencionális vágástechnika redukált használatából ered. Vagyis a tiszta absztrakció technikáival (kiterjesztett film, animáció, camera-less technika) ellentétben itt az avantgárd formanyelvre emlékeztető szekvencia megalkotása nem tér el a domináns filmgyártásban megszokott módszerektől, amihez akár külön szakembert kellene segítségül hívni.

Habár az absztrakt szekvenciák legtöbbször passzázsokként, átmeneti terek vagy tudatállapotok ábrázolásaként működnek, ki kell zárnunk a csoportból az olyan képsorokat, amelyek a hagyományos, narratív filmkészítés bevett formanyelvét használják. Az áttűnés, vagy másik nevén az átúsztatás a klasszikus narratívaszervező stíluselemek legrégebbije. Lényege, hogy két képet nem éles vágással, hanem egymásba „olvasztva" köt össze a vágó, a celluloid egymásra kopírozásával: ezzel legtöbbször a jelenetek közötti váltást jelzik, vizuális cezúraként használva azt. Maga az átúsztatás lehet gyors vagy lassú, attól függően, hogy a rendező mennyire kívánja hangsúlyozni a jelenetváltást. Az átúsztatás tetőpontján, amikor a két egymásba játszott snitt teljes átfedésben van, a filmkép sík jellege kihangsúlyozódik, absztrakt jellegű

lesz: egy-egy pillanatra a klasszikus elbeszélés legáltalánosabb stíluselemei is magukra ölthetik az avantgárd formáját. A lírai absztrakció ezt a montírozási technikát használja radikális rétegzettséggel: kettőnél jóval több képet mosnak össze az olyan avantgárd filmek, mint Bruce Baillie lírai *Castro Street*je vagy Brakhage *Dog Star Man*je. Ám a fő különbség a normatív és nem normatív áttűnés között nem is az egymásra montírozott filmrétegek számában rejlik, hanem a funkcióban. A klasszikus elbeszélői film nem engedheti meg magának, hogy egy-egy absztrakció felé hajló stíluselem motiválatlan maradjon, így az áttűnésnek általában két narratív szint elválasztása a feladata: az idő múlásakor, vagy jelen és múlt, álom és valóság határának átlépésekor használja.

A keretezett absztrakció grafikus formavilága és a lírai absztrakció referenciával rendelkező alakzatai közti lényegi különbség nemcsak a használt technika (montázs) elterjedtsége vagy normativitása révén válik láthatóvá, hanem a két avantgárd formacsoport valósághoz, így magához a fikcióhoz való viszonyában.

Az avantgárd formanyelvének megjelenése, szűkebben az absztrakt filmek adaptálhatóságának vizsgálata a dokumentarista (vagy lírai) absztrakció kérdésénél válik kockázatossá. A keretezett absztrakció fogalma az én értelmezésem szerint csak a grafikus absztrakció technikáit alkalmazó szekvenciákra érvényes, mivel a lírai film montázstechnikái feloldódnak a klasszikus nagyjátékfilmes stílus sok évtizedes hagyományában. Annak ellenére, hogy nem kívánok részletesen foglalkozni a lírai film formanyelvének narratív környezetbe való beékelődésével, az alábbi alfejezetben áttekintem e forma lehetséges nagyjátékfilmes példáit, és lehatárolom a grafikus absztrakció technikáját használó keretezett absztrakcióról.

A lírai absztrakciót a korábbi fejezetekben a valósághoz kötődő referenciák mentén választottam el a grafikus absztrakciótól. A grafikus technikákkal (nyersanyagra festés, animáció és a kiterjesztett film fénytechnikái) létrehozott absztrakt film nem tartalmazza a világ fotografikus lenyomatait: ez a lényegi tulajdonsága jelenti a legfontosabb különbséget a lírai absztrakcióhoz képest. Stan Brakhage lírai korszaka, Bruce Baillie egész életműve vagy tágabb értelemben véve Vertov *Ember a felvevőgéppel*je és Leger *Mechanikus balett*je elválaszthatatlan a kamerával rögzíthető valóságtól. A domináns dokumentumfilmes (vagy nagyjátékfilmes) gyakorlattól azért térnek el radikálisan ezen alkotók filmjei, mert a montázst nem a tér-idő egység megteremtésére, illetve bizonyos dramaturgiai pontok hangsúlyozására használják,

hanem a rögzített valóság motívumrendszeréből szeriálisan szerkesztett, gyakran zenei szerkezetű, narratív funkcióktól független, ha úgy tetszik, önkényes formákat építenek. Olyan, egyébként a domináns filmgyártásban is elterjedt technikákat vetnek be a lírai szerkezetek felépítéséhez, mint az áttűnés vagy a gyorsmontázs. Ám ezeket a stilisztikai eszközöket nem a történet által motiváltan használják: magát a montázst teszik meg „főszereplővé", a legfontosabb szervezőelvvé. Gyakran csak sokszorosan rétegzett áttűnésekből *(Castro Street)* és alig regisztrálható rövidségű gyorsmontázsból *(Dog Star Man)* állnak a filmjeik, vagyis redukáltan használják azt a formát, amit a klasszikus elbeszélői film szigorúan korlátozott keretek között alkalmaz. A montázs e szélsőségesen öntörvényű használatával a grafikus absztrakció határáig merészkednek, hiszen nem a narratíva szervezi a képáradatok formáját, hanem a színek, formák és ritmusok által keltett esztétikai hatás.

A történetmesélő, domináns játékfilmgyártás is kialakította a lírai filmhez hasonló, ám a narratívától elválaszthatatlan montázsszekvenciáit. A francia impresszionista film már egészen korán felismerte, hogy a kor avantgárdjai által kikísérletezett absztrakt formanyelv kiválóan kamatoztatható a történetmesélés során. A modern film e korai szakaszában Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Abel Gance és Jean Renoir, a konvencionálisabb, általában melodramatikus történeteket filmszerűen, optikai trükkök és vizuális játékok segítségével igyekezték elmesélni, az invenciózus látványvilággal a filmek érzelmi intenzitásának fokozására törekedtek. „A francia impresszionizmust általában a különböző mentális állapotok ábrázolásával azonosítják."[4] A francia impresszionisták az avantgárd formalista szemléletét a piaci filmgyártás szabályozott kereteivel és szigorúbb feltételeivel keverték, hasonlóan a német expresszionista filmhez és bizonyos értelemben a szovjet montázsfilmekhez. Ahogy Bordwell is hangsúlyozza, az impresszionista rendezőknek „az avantgárd iránti vonzalmukkal együtt a kereskedelmi szempontokat előtérbe helyező, szokványos cégeken belül kellett boldogulniuk".[5] Bármennyire is szokás a francia impresszionizmust „narratív avantgárd" filmirányzatnak nevezni, ezek a filmek sokkal közelebb állnak a hollywoodi normákhoz, mint az avantgárd nem piaci, nem narratív gyakorlatához. Erre emlékeztet Kristin Thompson is: „Jelentős különbségek vannak a három ország filmgyár-

[4] Trond Lundemo: *Jean Epstein: The Intelligence of a Machine.* Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2001. p. 17.

[5] Bordwell–Thompson: *A film története.* p. 112.

tása között. A német rendszer állt a legközelebb a hollywoodi termelési módhoz, a francia és a szovjet kevésbé. A kutatások felfedték, hogy mindhárom országban felismerték Hollywoodtól való különbségüket, miközben gyakran vágytak is arra, hogy azt a rendszert utánozzák."[6] A francia impresszionizmust ezek szerint inkább tekinthetjük a narratívába oltott avantgárd formák „feltalálójának", mint az avantgárd film narratív, tömegfilmes változatának. Az Epstein és Gance filmjeiben felbukkanó átúsztatásokkal és gyorsmontázzsal megalkotott absztrakt képsorok sok szempontból a hollywoodi reneszánsz felszabadult formanyelvi közegében megjelent szekvenciák előképei – gondolok itt az *Apokalipszis, most* helikoptereket, napalmrobbanást és a főhős arcát összemosó, az expozícióban szereplő belső víziójára, vagy a *Szelíd motorosok* drogkábulatot ábrázoló montázsára.

A lírai film későbbi stilisztikai szótárának legfontosabb elemei, a szerialitásba hajló gyorsmontázs és a többszörösen rétegzett átúsztatás már e tízes–húszas évek fordulójára tehető mozgalomban is megjelent, kijelölve e formák későbbi narratív kontextusban elfoglalt funkcióit. A filmnyelvi hasonlóság a romantikus szemléletből következett: a francia impresszionisták és az amerikai lírai film alkotói a 19. századi szimbolista és a 20. századi modern irodalom folytatói voltak, ám az érzékekre ható formanyelvet a franciák a narratívfilm-gyártás, az amerikaiak a nonnarratív, nem piaci forgalmazású avantgárd keretei között valósították meg. A többszörös expozíció például az álomszerű lebegés, a kísérteties látomások, a kizökkent és összezavart tudatállapotok formájaként jelent meg Epstein az *Usher ház bukása* című munkájában, ahogy a későbbi klasszikus elbeszélői filmben is: a tájat gyertyákkal egymásra fotografáló, illetve a halott asszony koporsójának leszögelését folyamatos áttűnéssel absztraháló kompozíciók a későbbi thrillerek látomásos jeleneteit előlegezik. A szeriális, szinte csak néhány képkockányi hosszúságú snittekből szőtt gyorsmontázs Gance *Száguldó kerék* című nagyszabású filmjében jelent meg, a szakadék párkányán kapaszkodó hős szeme előtt „lepergő élet" képsoraként. Gance ezt a különleges montázstechnikát szinte a brakhage-i lírai avantgárd radikális szintjén használta, ami nem csak abban a korban, hanem később is csak kivételes esetekben jelent meg az elbeszélői filmben *(Szelíd motorosok*, *Diploma előtt*, *The Trip*, *Medium Cool)* radikális mellérendelő szerkezete és alig regisztrálható, szublimált vágásai folytán. Későbbi

[6] Kristin Thompson: Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes. *Film History* vol. 5, no. 4. 1993. p. 388.

filmjében, a *La fin du monde*-ban is megjelenik ez a forma, egy a főszereplő szeme előtt lepergő delíriumos látomás formájában, amiben egy női alakot, feszületet és fénycsóvákat egymásra vágva teremt Gance szédítő képkavalkádot: a nézőt az avantgárd szuggesztív vizualitásával beletaszítja a főszereplő zavart nézőpontjába.

A lírai film formájához hasonló szekvenciák az amerikai filmgyártásban már egészen korán megjelentek: Edwin S. Porter *Dream of a Rarebit Friend* című filmjében a hős részegségét egy áttűnésekből és hirtelen svenkekből álló montázzsal ábrázolja a rendező. A harmincas évekre megerősödő klasszikus film előszeretettel használta az áttűnésekkel és gyorsvágásokkal megvalósított montázsszekvenciákat a történetek dinamikusabb elbeszéléséhez. „A montázsszekvencia általában jelentős időtartamot és teret sűrít, felvázol egy nagyszabású eseménysort, vagy kiválogatja egy folyamat jellegzetes pillanatait."[7] Ezek a jelenetsorok – írja Bordwell – előtérbe helyezik a narrációt, éppen azzal, hogy formájuk eltér a film többi részétől. „A szuperközelik, ferde felvételi szögek, sziluettek, hirtelen kameramozgások és más feltűnő technikák különböztetik meg ezt a fajta jelenetsort a hagyományos jelenettől."[8] Ezen formai szabálytalanságokat mindig az elbeszélés sűrítése motiválja. A francia impresszionizmus absztrakciójával ellentétben ezek a szekvenciák nem szubjektív látomások, illetve nem egy szereplő érzelmi felfokozottságának illusztrációi, hanem a történet elmesélését gördülékennyé tevő sűrítések. A francia impresszionizmus által használt, absztrakcióba hajló képsorok diegetikusak, a hollywoodi elbeszélésben meghonosodott montázsszekvenciák pedig nondiegetikusak. Ebből a szempontból az impresszionizmus szemlélete közelebb áll a lírai avantgárdhoz, ahol az absztrakció a kamerát kezelő filmművész személyes megnyilvánulása, ha úgy tetszik, érzelmi reakciója a világra – hasonlóan a francia impresszionista film szereplőkhöz kötött absztrakciójához.

A *Broadway Melody of 1938* (rendező: Roy del Ruth) című musical utolsó harmadában szereplő montázsszekvencia a hős több hónapos sikertelen kilincselését sűríti egy egymásra fényképezett, dőlt kamerás képekkel stilizált jelenetbe, ami a kilátástalanságot, az elkeseredett keresést fejezi ki expresszív módon. Az egy évvel korábban forgatott *The Firefly* (rendező: Robert Z. Leonard) című történelmi melodráma

[7] David Bordwell: A klasszikus elbeszélésmód. In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2004, p. 196.

[8] Uo. p. 197.

elején a francia helytartó érkezését ünneplő város forgatagát látjuk hasonló szekvenciában, itt ugyanez a forma már emelkedettséget áraszt. Mindkét szekvenciát a korai amerikai avantgárd film prominens művésze, Slavko Vorkapich készítette, ami jelzi, hogy a filmstúdiók már ilyen, a grafikus absztrakciónál jóval konvencionálisabb képsorok megszerkesztését is az avantgárd gyakorlatból érkező alkotókra bízták. Ezek a narrációból fakadó szekvenciák a referenciáikat, a felismerhető képfoszlányokat a történetből veszik: a bennük megjelenő motívumok nem elválaszthatóak a cselekmény világától. Az absztrakciót itt – az avantgárd film „lírai énjétől" eltérően – az elbeszélés hozza létre: az egymásra úsztatások és gyorsvágások a szüzsé elkerülhetetlen részei lesznek, egy közelképpel vagy kocsizással egyenértékű funkcióval rendelkezve. Ez a mára talán elavulttá vált formanyelvi eszköz a grafikus absztrakciótól eltérően műfajfüggetlen. A montázsszekvenciák nem felcserélhetők, a grafikus absztrakciót használó keretezett absztrakciók igen. A keretezett absztrakció, éppen azért, mert nincs valóságreferenciája, és teljesen eltér minden szokványos képsortól, létét a fantasztikus műfaj kontextusával hitelesíti. A másik fontos különbség, hogy a keretezett absztrakció nem a fotografikus képeket roncsolja, ezzel a valóság képét torzítva, hanem a film valóságának diegetikus részévé válik, egy-egy fantasztikus, megmagyarázhatatlan jelenség szerepében. A montázsszekvenciák ezzel ellentétben előtérbe helyezik az elbeszélést, sokkal reflektáltabban közelítenek a filmhez, mint a grafikus absztrakció, amelynek célja inkább az elkápráztatást és az elbeszélői passzázs megjelenítése.

Az olyan montázsszekvenciák, amelyek zavaros tudatállapotokat jelenítenek meg, magát az elbeszélést is kizökkentik a rendes menetéből azzal, hogy megmutatják a szereplők bizonytalan nézőpontját. A francia impresszionizmus teremtette meg ezeket a szubjektív képekként vagy a szereplők lelkiállapotának ábrázolásaként működő képsorokat. A részegséget, kábulatot, hallucinációt, álmot vagy szédülést ábrázoló szekvenciák hasonló konvencióvá váltak, mint a cselekményt sűrítő jelenetek. Példák hosszú sorát szolgáltatja a filmtörténet: a horrortól (a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* álomszekvenciája) a road movie-ig (a *Szelíd motorosok* drogjelenete), a kalandfilmtől (a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* kábulatábrázolása) a háborús filmig (az *Apokalipszis, most* első, Vietnam-traumát ábrázoló hotelszobajelenete) terjed a paletta. A hatvanas–hetvenes évek hollywoodi reneszánszára jellemző filmnyelvi játékosság több teret engedett ennek a formának, még egy olyan, realizmushoz köthető szerzőnél is megjelent, mint Robert

Altman (lásd a *Három nő* végére komponált, többszörösen egymásba úsztatott álomszekvenciát). Ezek a szekvenciák már sokkal közelebb állnak a grafikus absztrakcióval működő keretezett absztrakciók azon típusához, ahol az absztrakt képsorok egy karakter belső vízióját dolgozzák fel. Ám amiatt, hogy a lírai absztrakció technikájával készült szekvenciák a valóságdaraboktól elválaszthatatlanok, még mindig egy verbalizálható jelenség illusztrációinak tekinthetők.

A kizökkent, összezavart tudatállapotok, az álmok a klasszikus elbeszélés keretein belül mindig megkülönböztetetten jelennek meg, emiatt az elbeszélés nem is tehet mást, mint hogy az avantgárd montázstechnikáihoz nyúl. Ha az avantgárd illusztrációként vagy jelölésként alkalmazott formájával nem választaná le a szüzsé többi részéről ezeket a képsorokat, akkor a külső és belső valóság összekeveredne: ez pedig a modern művészfilmre jellemző, zavarba ejtő elbeszélésmódhoz vezetne. A klasszikus film e jelölő kényszere miatt szokta a visszaemlékezés képsorait, a flashbackeket rövid áttűnéssel, lebegéssel bevezetni.

Az avantgárd eredeti lírai gesztusai, a formanyelv játékosságát eredményező látásmód átalakul: a zavart lelkiállapotok formája lesz. A lírai film a klasszikus mozi olajozott stilisztikai gépezetében egy ideiglenes üzemzavarral egyenlő: az avantgárd formanyelvét mindig valami devianciával motiválják, legyen szó kábulatról, traumáról vagy álomról. A lírai film elveszti eredeti hatását, nem a valóság impresszionisztikus ünneplésévé, hanem annak zavaró felforgatójává válik. Általában kellemetlen vagy szokatlan élmények, mint lidércnyomás, alkoholmámor, félresikerült LSD-trip vagy szédülés legitimálják az avantgárd domináns filmgyártástól eltérő formáját. Ez gyökeresen különbözik a grafikus absztrakciót alkalmazó keretezett absztrakciótól, ahol az experimentális betétek megőrzik az avantgárd mágikus kisugárzását.

A lírai absztrakció montázsszekvenciáiban tehát a forma mindig önmagán túlra mutat: a dülöngélő, hullámzó svenkelés részegséget jelöl, az egymásra úsztatott képsorokat az álom sejtelmességét jelöli, a homályos, életlen képek a hunyorító szemet. Az amerikai lírai film éppen azzal vált különlegessé, hogy Brakhage vagy Baillie filmjeiben nincsenek megfeleltetve ilyen jelentésnek a formák. A lírai filmet hasonlatként, allegóriakánt használja a narratív film, vagyis az egymásra úsztatást nem valóságként, hanem attól elrugaszkodott költői képként kell olvasni. Az erdei tájra fotografált gyertyák nem „valódi" vagy csodás elemként szereplő gyertyák Epstein filmjében, hanem a gyászhoz kapcsolható költői képek. Az *Apokalipszis, most* első képsorában

is hasonlóan működik a montázs: látomásként, a film valóságától elrugaszkodott képként kell kezelni. Ezzel ellentétben a keretezett absztrakciókban megjelenő grafikus, nonfiguratív formajátékok gyakran „csak" önmagukat jelentik, fantasztikus műfajok világa által motivált irracionális, csodás jelenségekként, vagy a valóságosból a fantasztikus világokba való átlépésként működnek. Ez a különbség a dokumentarista és a grafikus absztrakció közötti, korábban már említett feszültségből ered: a dokumentarista absztrakció a valóság fotografikus képeit próbálja eltávolítani a konkréttól, úgy, hogy átalakítja azt, a grafikus absztrakció pedig a valóság képei helyett új valóságot, korábban nem látott formákban megjelenő világot teremt. Vagyis az „átalakítás" és a „teremtés" fogalmaiban ragadható meg a két absztrakció narratív használata közötti különbség: az első inkább nondiegetikus, míg a második inkább diegetikus erő.

Tzvetan Todorov sokat idézett irodalomelméleti munkájában, a *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című szövegben – amihez később, a műfajiság problémájakor vissza fogok térni – a fantasztikus szöveget lehatárolja az allegorikus szövegről. Szerinte, ha a fantasztikus szöveget költői szövegként olvassuk, akkor az megszűnik fantasztikusnak lenni. „A fantasztikus csak a fikcióban létezhet, a költészet nem lehet fantasztikus."[9] Ez a megállapítás a lírai absztrakció technikájánál is érvényes marad: a dokumentarista avantgárd technikáját használó képsorok – a francia impresszionizmustól egészen a kortárs filmig – mindig allegorikusak. Ha pedig mégsem azok, akkor nem tekinthetők avantgárd szekvenciának, mivel „valósággá" válnak: erre jó példa lehet a szellemek ábrázolása, amit a leggyakrabban gondosan megkomponált, folyamatos áttűnéssel hoznak létre. A dolgozatomban tárgyalt, grafikus absztrakt technikát alkalmazó keretezett absztrakció soha nem allegorikus, mindig a film valóságának szerves, diegetikus része lesz.

[9] Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002. p. 55.

5.3. A keretezett absztrakció keretei: a klasszikus elbeszélésmód kerete

5.3.1. A keretezettség szintjei

A keretezett absztrakció képsorai, illetve a lírai absztrakció technikáival rokon képsorok reprezentálják az avantgárd film hagyományának beszivárgását a domináns piaci filmgyártásba. Míg az absztrakt képsor az avantgárd technikáit követi, addig a keret, az absztrakció ágya a klasszikus elbeszélési mód stilisztikai korlátai között mozog. Ebben a fejezetben azt fogom vizsgálni, hogy a keretezett absztrakció kerete, azaz a klasszikus elbeszélésmód gyakorlata milyen viszonyban van az absztrakt avantgárd formanyelvével, a klasszikus elbeszélésmód hogyan használja és alakítja át saját céljainak megfelelően az absztrakciót.

(1) A kontextus kérdése

A lényegi különbségek gyökere az avantgárd film absztrakciója és a keretezett absztrakció között a kontextus megváltozásában keresendő. Az absztrakció, amint átvándorol egy narratív film szerkezetébe, azon nyomban új, idegen kontextusba kerül: az elbeszélői nagyjátékfilmek közegébe. Ezt tekinthetjük az absztrakciót szervező narratív szabályrendszer kontextusának. A történetek osztályozása, csoportosítása pedig egy tágabb kontextust, a műfaji konvenciók kontextusát hozza létre: ez határozza meg az absztrakció szerepét. Különböző történettípusokban az absztrakció különböző szerepekben jelenik meg, ám ezen szerepek között az absztrakció speciális jellege, kitüntetett narratív funkciója miatt nincs nagy különbség. A történetcsoportok, azaz műfajok tágabb kontextusa is viszonylag korlátozott, mert feltételezésem szerint az absztrakció legdominánsabban a fantasztikus műfajokban jelenik meg.

A klasszikus hollywoodi elbeszélésmódban a forma az esetek többségében[10] a narratíva alá rendelődik, a klasszikus stílusban minden képnek és montázselemnek pontos funkciója van. A hollywoodi film így afféle egyensúlyi állapotot hoz létre a formát illetően: semmilyen stilisztikai megoldást nem alkalmaznak többször annál, mint ahogy a

[10] A noir esetében találunk olyan kivételeket (*Asszony a tóban*, *Gyilkosság* stb.), amelyekben a film formája és struktúrája tágabb keretek között mozog.

szigorú fabulastrukturálás megengedné. A tiszta, körülhatárolt és szigorúan kordában tartott forma felborulása, kibillenése a láthatatlanság egyensúlyi állapotából leglátványosabban a modern művészfilm szerkezeteiben következett be, ám ott az absztrakt avantgárd formahagyománya egyáltalán nem tudott utat törni magának. Az absztrakt film fogalmat és interpretációt kerülő, szemkápráztató fényzenéi szöges ellentétben állnak a modernizmus önreflexiójával, intellektuális játékaival, iróniájával, öntudatosságával.

Az absztrakt film tökéletesen fel tud oldódni a klasszikus formában, mivel a műfaji keret az absztrakciót olyan szereppel ruházza fel, amitől az egy fantasztikus jelenséget ábrázoló képsorrá válik. Csak az ábrázolás tárgya marad gyakran homályos vagy megmagyarázhatatlan: ilyen a *2001: Űrodüsszeia* Csillagkapu-jelenete is, ahol a fényjátékok egy alagutat jelölnek, de azt a film homályban hagyja, hogy mi is ez a jelenség. Az absztrakció megmagyarázatlan marad, vagyis egy olyan jelenség ábrázolásává válik az avantgárd, amit a néző nem ismer, aminek az eredete, a racionális magyarázata ismeretlen marad. Ebből fakad a keretezett absztrakció feszültsége. Az avantgárd filmek bizonytalanságban, megválaszolatlan rejtélyek között tartják a nézőt, ellehetetlenítve bármiféle narratíva dekódolását: ebből fakad az avantgárd filmek ellen érzett gyakori ellenszenv. A grafikus absztrakció az avantgárd legbizonytalanabb, ám tiszta formalizmusa miatt legesztétikusabb, legzeneibb formája: a bizonytalanságot, az értelmezést leveti magáról, látszólag kívül reked a filmművészet területriumán. A film mozgásra, időre és fényre épülő anyagának radikális lebontása révén jut el a grafikus absztrakt film az abszolút filmig – a totális nézői bizonytalanság állapotáig. Ez meghatározó ellentmondás: minél inkább távolodik a film az irodalmi és színházi struktúráktól, hogy közelebb kerüljön önmaga lényegi alkotóelemeihez, a fényhez és a ritmushoz, annál inkább nagyobb számban veszíti el a nézőit.

A keretezett absztrakció kerete (legyen az közvetlen ellenbeállítás vagy jelenet és egész filmes narratíva) a néző számára az érzelmi reakcióhoz nyújt útmutatást: az absztrakcióhoz való térbeli, időbeli és érzelmi viszonyunkat alakítja. Önmagában egy színes, leírhatatlan látványra elég sokféle reakciót adhatunk: csodálkozhatunk, elámulhatunk a színektől, esetleg zavarba jöhetünk tőle, nyugtalaníthat vagy idegesíthet minket a formák pulzálása. Azonban a közvetlen keret (ellenbeállítás), illetve az egész narratív keret (elbeszélés és műfaj) meghatározott érzelmi viszonyt épít fel az absztrakcióval kapcsolatban. Ezt nem csak a közvetlen keret ellenbeállításaival, hanem a műfaj által meg-

teremtett elvárásokkal, illetve akár a zene stilizálásával erősít. A *2001: Űrodüsszeia* példájánál maradva a Csillagkapu absztrakt szekvenciáját a film minden cselekményeleme pontosan előkészítette, vagyis Kubrick egész filmje erre a hosszú absztrakt szekvenciára szerveződött: az ismeretlen kapuján való átlépés, a Monolit által „felnyitott" kozmikus alagút a narratíva csúcspontjának tekinthető. Vagyis a néző egy erős várakozással és kíváncsisággal érkezik a szekvenciához, aminek a közvetlen keretei Bowman eltorzult arcát mutató ellenbeállításai. A hatásra Ligeti kísérteties zenéje még jobban rásegít. Ezzel a kerettel a *2001: Űrodüsszeia* absztrakt szekvenciája a fenséges, izgalmas és a félelmetes, kísérteties hatás között mozog, amit kizárólag a keretnek köszönhet az absztrakció, hiszen önmagában ezek az érzelmi értékek nem feltétlenül találhatók meg benne – vagy nem ennyire irányítottan. Ezeket a kérdéseket a keretezett absztrakció narratív funkcióit vizsgáló fejezetben fogom részletesebben kifejteni.

Ha az avantgárd film absztrakt formájának vándorlásáról beszélünk, felmerül a kérdés, hogy mi volt az absztrakt film eredeti kontextusa. Mi volt az az értelmező keret, amelyben ezeket a filmeket „olvasták"? Éppen a jelentésolvasás, a „dekódolást" irányító mankók hiánya. Abból adódóan, hogy az absztrakt film tiszta formái kizárják játékterükből az ismert, „történeti világ" (Bill Nichols kifejezése) jelenségeit, felesleges ezekben a filmekben bármiféle jelentést keresni – pusztán metaforákkal, hasonlatokkal írhatók körbe, akár a természeti jelenségek. Az absztrakció éppen az értelmezés ellen való tettleges fellépésnek volt a végeredménye, ahogy ezt Sontag az általam idézett esszéjében kifejtette. Ám annak ellenére, hogy ezek a filmek kívül helyezkednek a megszokott hipotézisalkotó befogadás gyakorlatán, ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy semmilyen kontextus nincs mögöttük.

Az amerikai avantgárd filmesek persze már korábban, a negyvenes–ötvenes években megalkották a korszak jelentős absztrakt filmjeit, de a szűk elitközönségen kívül nagyobb tömegek csak a hatvanas években kezdték megismerni ezeket a munkákat, gyakran nem is mozis körülmények között. Jordan Belson fényjátékokból álló Vortex-koncertjeit (amik a későbbi filmjei technikai előtanulmányai) a San Franciscó-i Morrison planetárium fiatal közönségének vetítette az ötvenes évek végén. Vagyis Belson filmjei már azelőtt a pszichedelikus és transzcendens hatások alatt álltak, hogy Hollywood felhasználta volna a munkáit kozmikus utazások és virtuális álomvilágok ábrázolásának mankójául. „Belson és James Whitney meditációs eszköznek

tervezték a filmjeiket”[11] – írja Anna Powell, aki amellett érvel, hogy az amerikai absztrakt film „gáznemű” és „molekuláris” formavilágának érzékletes leírása nem véletlenül köszön vissza a *Tibeti halottaskönyv* lapjairól. A *Bardo Todol* ősi filozófiai könyve a halál és az élet közti állapotból való szabadulás tanításait tartalmazza. Belson és James Whitney filmjei, mint a meditáció transzcendens élményének vizuális kiterjesztései, erre a tibeti halál-filozófiára reflektálnak: a köztes lét fényeire. A keretezett absztrakciók közül csak a *Brainstorm* című science fictionben játszik az absztrakció az élet és halál közötti köztes állapot szerepében, de a valóságok, világok, idő- és térsíkok közötti köztes terek szerepe minden keretezett absztrakció sajátja. Ebben az értelemben az amerikai avantgárd tibeti miszticizmus hatásával átitatott kontextusa, némileg átalakulva bár, de minden keretezett absztrakcióban megtalálható.

Az absztrakt filmek kontextusát tehát nagyban meghatározza a korszak, amelyben megszületnek, és a korszak, amelyben fogyasztják őket, illetve a nézők előzetes tudása. A nézők avantgárd filmhez való viszonyulása, tudása nyilvánvalóan mérhetetlen, és egyénenként változik. Scott Macdonald egyetemi praxisának tanulságaként számolt be a diákok idegenkedéséről, hogy a látottakat gyakran nem is tekintették filmnek.[12] Manapság, a videomegosztó oldalak és a különböző vizuális interfészek korában a felhasználói hozzászólásokon keresztül könnyen lemérhető a nézők viszonya a látottakhoz. Előzetes háttértudás nélkül gyakran természeti jelenségekhez vagy elterjedt zenei lejátszóprogramok vizualizációjához hasonlítják az absztrakt filmeket. Külön tanulmányt érdemelne, hogy a Windows Mediaplayer nevű médialejátszó alkalmazás milyen formákat emelt át az amerikai avantgárd elektronikus formanyelvéből, illetve hogyan terjesztette ki a Whitney testvérek kezdeti törekvéseit egy végtelen variációs számú, folyamatosan változó absztrakt filmmé.[13]

James Peterson a narratív filmekre alkalmazott kognitív megközelítéssel definiálja az avantgárd film befogadását. A szerző amellett érvel, hogy az avantgárd film megtekintéséhez is fel kell halmoznia a nézőknek valamiféle deklaratív tudásbázist, hogy ezeket a szabályszе-

[11] Anna Powell: *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 111.

[12] Scott Macdonald: *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Boston: Cambridge University Press, 1993. pp. 1–2.

[13] A kérdést A. L. Rees járta körbe tüzetesebben: Frames and Windows: Visual Space in Abstract Cinema. In Graf–Scheunemann (ed.):*Avant-garde Film*. pp. 55–75.

gő avantgárd produkciókat értelmezni tudják. Brakhage filmjét hozva példának, Peterson a következőket írja: „Egy kezdő néző számára a film megfoghatatlan. De a procedurális tudással rendelkező néző, aki képes összevetni a filmet a rendező elképzeléseivel, illetve fel tudja használni deklaratív tudását Brakhage gyermekkor utáni érdeklődéséről, a film rejtvényei közül legalább egyet meg tud oldani: miért törlődnek ki szándékosan a film látszólagos tárgyát bemutató képek?”[14] Peterson az érvei alátámasztásához leginkább a strukturalista filmek korpuszából választott példákat, amely filmek nagyfokú önreflexióval és a minimalista művészet olvasásához hasonló, tudatos befogadást feltételeznek. A néző előzetes tudása elengedhetetlen az olyan filmek megértéséhez, amelyek a médiumot vizsgálják nonnarratív, szinte eszszéisztikus formában. Ám Peterson elismeri, hogy az olyan irracionális, a narratív dekódolásnak annyira ellenálló alkotások esetében, mint az absztrakt filmek, a kognitív olvasatoknak nehéz kibontakoznia. A különbség a dokumentarista absztrakció (Brakhage) és a grafikus absztrakció (Belson) között épp ebben a rejtvényszerűségben rejlik: a valóság alig észlelhető darabkáival dolgozó dokumentarista absztrakció sokkal inkább ajánlkozik megfejtésre, dekódolásra, mint a valóságtól teljesen elszakadt, új természeti jelenségeket alkotó grafikus absztrakció. Ezért Peterson a grafikus absztrakcióhoz a társművészetek, elsősorban a zene befogadását megközelítő módszereket ajánl.[15]

Az absztrakt film a többi, a valóság felismerhető, fotografikus reprezentációját tartalmazó filmmel ellentétben nem feltételez előzetes tudást, ami elősegítene bármiféle kódfejtést. Azzal, hogy a világ dokumentált jelenségeiből építkezik, a transzfilm és a lírai film különböző olvasatokat kínál fel a nézőnek, mint Deren korai, szimbolikus képeket – például a tükörarcú csuklyás alakot – szerepeltető alkotásai. A tiszta absztrakció filmjei ettől eltérően működnek: a valóság reprezentációjának hiánya kioltja a narratív filmek megtekintéséhez elengedhetetlen értelmezést.

[14] James Peterson: Visszás-e az avantgárd kognitív megközelítése? *Metropolis* 1997. Kognitív filmelmélet. p. 35.

[15] „Fred Lerdahl és Ray Jackendoff a zenei megismerésről szóló, *A Generative Theory of Tonal Music* című munkájában, illetve E. H. Gombrich a *The Sense of Order* című, a díszítőművészetről szóló könyvében javasol egy ilyen megközelítési irányt. Ezek a tanulmányok azt szeretnék bemutatni, hogy még az absztrakt művészet értelmezése is magyarázható valamiféle megoldáskereséssel, mely megoldások a műalkotás részleteihez illeszkedő szerkezeti formákban találhatók” – írja Peterson.

Ennek ellenére az absztrakt filmek a nonfiguratív játékok főszerepbe helyezésével hasonlóságon alapuló asszociációkat kelthetnek/keltenek a nézőkben. Ezek a csillagokhoz, pszichedelikus látványokhoz kötődő asszociációk véleményem szerint a narratív keretbe ágyazott absztrakciókhoz hasonlóak. Mivel a nézők szinte soha nem az avantgárd filmen keresztül tanulják meg a film formanyelvének olvasását, hanem a klasszikus elbeszélés szabályait alkalmazó, „hagyományos" filmeken nevelkednek, ezek az asszociációk akár a keretezett absztrakciókhoz is kötődhetnek. Persze a keretezett absztrakció elterjedése előtt, mondjuk a negyvenes években a zene és a képzőművészet előzetes tudása szerint értelmezte ezeket a munkákat az a kevés kiválasztott, aki az absztrakt filmmel találkozott. A vetítéseket szervező intézmények, vagyis a múzeumok kontextusa is elősegítette a filmes asszociációk helyett a társművészetek dominanciáját.

Az absztrakció a narratív keretbe kerülve új kontextust kap, az avantgárd által nyújtott bizonytalanságot a narratív kontextus kordában próbálja tartani. Fred Camper az avantgárd film megragadhatatlan, nézőnként változó kontextusáról a következőképpen írt: „Az avantgárd film minden egyes nézőt mint egyedülálló személyt szólítja meg, elszakítja a tömegtől, úgy beszél hozzá, felhívja őt, hogy a saját, egyedi tapasztalatainak és észlelésének megfelelően szemlélje a filmjét, hogy másféleképpen lássa azt, mint a mellette ülő néző."[16] A keretezett absztrakció ennek ellenében működik: az absztrakció, az avantgárd formája arra törekszik, hogy a keret meghatározott kontextusba helyezze azt, hogy minden néző ugyanazt lássa. A narratív keretezettség persze lazulhat, az avantgárd dezorientáló hatása felülkerekedhet a nézőn és a történetmesélés szabályozott folyamatán. Az avantgárdot a narratív nagyjátékfilm mindig megzabolázza, bizonyos értelmezési keretek között tartja, amely kereteket ráadásul még a narratívaszervezés feladatai is meghatározzák. Két ellentétes erő feszül egymásnak a keretezett absztrakció formájában: a narratív szabályok pragmatikus gravitációja és az avantgárd minden korlátot szétfeszítő, bizonytalan és attraktív élménnyel szolgáló lebegése.

Az avantgárd film megszűnik önálló filmnek lenni a narratív keretek között, még akkor is, ha képernyőn kivetítve szerepel: ez a narratív kontextus miatt elkerülhetetlen, még abban az esetben is, ha történe-

[16] Idézi Peterson: Visszás-e az avantgárd kognitív megközelitése? Eredetileg: Fred Camper: The End of Avant-Garde Film. *Millennium Film Journal* Fall/Winter, 1986. p. 100.

tesen egy konkrét absztrakt film vándorol narratív környezetbe. Az avantgárd film eredeti kontextusából való kiszakadására egyedülálló példát találunk a hetvenes évek amerikai sci-fi korpuszából. A Donald Cammell által 1977-ben rendezett *A komputer gyermeke* cselekménye egy szuperintelligens számítógép öntudatra ébredését és feltalálója ellen fordulását meséli el. A Proteus névre hallgató komputer hasonló emberi tulajdonságokkal bíró mesterséges szerkezet, mint a *2001: Űrodüsszeia* HAL nevű számítógépe. A géppel a szereplők különböző képernyők interfészein keresztül kommunikálnak. A kijelzőkön megjelenő absztrakt formavilág jelöli Proteus tudatát: amikor a szereplők a géphez beszélnek, akkor a képernyőt nézik, akár egy arcot. A film egyik érdekessége, illetve a keretezett absztrakció egyedisége a szekvenciák felhasználásában rejlik, ugyanis ezek a képernyőbe ágyazott fényalakzatok Jordan Belson *Allures* című avantgárd filmjének változtatás nélkül „szerepeltetett" snittjei. A filmtörténetben nem gyakran fordult elő hasonló eset: az avantgárd kánonjából egy már korábban leforgatott filmet, nem mint önreflektív mozgóképes talált nyersanyagot – vagyis mint filmet –, hanem önálló szereppel rendelkező, dramaturgiailag megkerülhetetlen karaktert mozgósított a kereskedelmi filmgyártás. Ilyen film-vándorlás korábban szintén Belson-filmmel történt, az 1969-es *Utazás a Nap túlsó oldalára* című űrutazós sci-fi esetében.

Belson filmjei mindkét esetben megszűntek *filmnek* lenni, a narratív játékfilm kontextusában szereplővé, dramaturgiailag determinált, diegetikus jelenséggé váltak. *A komputer gyermeke* keretében Belson filmje egy akarattal, sőt érzelmekkel rendelkező mesterséges intelligenciára nyíló ablakká transzformálódott: az absztrakció a zavaros, szuperintelligens kiismerhetetlen tudat jelölése lett. A megváltozott kontextust Proteus kísértetiesen nyugodt hangja, választékos szókincse is tovább erősíti.[17]

Belson filmje mozivászonról képernyőre vándorolt, vetített mozgóképből mozgóképes interfésszé változott. Az *Allures* nézője egy mozi sötétjében, akár értelmező mankók és magyarázatok teljes hiányában szembesült az absztrakcióval. Ezzel ellentétben Cammell filmjében a néző először az elbeszélő film ábrázoló, ok-okozatiság szerint szervezett képsoraival találkozik, majd később az ebbe az összetett szövetbe ágyazott absztrakcióval. *A komputer gyermeke* nézője nem csak a

[17] A *2001: Űrodüsszeia* hiperintelligens komputere, HAL teremtette meg az öntudatattal, titkokkal rendelkező számítógép prototípusát. Cammel filmje ebből a szempontból is kötődik Kubrick korábbi klasszikusához.

diegetikus, filmben szereplő absztrakciót, de az azt néző, (diegetikus) szereplőket is nézi. Az *Allures* ábrázoló, valóságreprezentáló képekkel bemutató környezete, a film belső díszletei válnak az új közegévé: a moziból kikerült avantgárd itt képernyőkbe költözött. Az absztrakt film új közege, a narratív környezet minden esetben bizonyos értelmezési kulcsokkal ruházza fel azt.

Az avantgárd film megragadhatatlan, érzéki formavilágának efféle használata remekül mutatja egyrészt a korszak ambivalens viszonyát a forradalmasítását éppen akkor élő számítástechnikához, másrészt az absztrakció narratív beágyazásának alapelvét, az absztrakció hatásának dinamikáját. Tehát ahogy majd a későbbi fejezetekben kifejtem, a keretezett absztrakciót meghatározza a narratív keret, vagyis a klasszikus elbeszélés szabályrendszere, illetve a műfaji keret, a tudományos-fantasztikus filmek kontextusa.

A beágyazott absztrakció kereteit két szintre lehet osztani. Az első szint a közvetlen keret. Ide azok a képsorok tartoznak, amelyek az absztrakt, nem ábrázoló képeket közrefogják, és elhelyezik a narratív térben. A közvetlen keret képsorait is több típusra oszthatjuk aszerint, hogy tartalmaznak-e absztrakciót vagy sem. Eszerint beszélhetünk klasszikus ellenbeállításról, vagy olyan plánról, ahol az absztrakció nem „tisztán" jelenik meg, hanem egy kompozíciós keretben, például egy képernyőben. A közvetlen keret elrendezésének elvét a paradigmatikus térszervezés határozza meg. Vagyis a keretezett absztrakcióban két ellentétes tér találkozik, mosódik össze: az absztrakt film tere és az elbeszélői film narratív tere.

A második szint, ami meghatározza a keretezett absztrakció működését, az adott nagyjátékfilm műfaja: a rendszer, ami a fabulán keresztül adott szerepbe helyezi az absztrakt szekvenciát. Ezen a szinten legmarkánsabban a fantasztikus műfajcsoport sémái határozzák meg a keretezett absztrakció elbeszélői funkcióját, ami az esetek nagy részében valamilyen határátlépés illusztrációját jelenti.

A megváltozott, az avantgárd szemléletével teljesen ellentétes kontextust nevezem tehát „keret"-nek: ez a keret kioltja vagy legalábbis korlátozza az avantgárd önálló műalkotásként való értelmezését. A narratív keretben az avantgárd eredeti aurája megszűnik, csak a kevés beavatott számára ismeretes, hogy egy narratívába integrált, eredetileg autonóm művészeti alkotást látunk, mint afféle trükkfelvételt. Az „aurán" nem feltétlenül a Benjamin által használt fogalmat értem, de van bizonyos hasonlóság az eredeti és sokszorosított műalkotások közötti „auradeficithez". Az avantgárd filmnek a keretezett absztrak-

cióhoz képest tételezhető fel bármiféle aurája: az előzetes jelentésektől mentes, autonóm absztrakció egész egyszerűen máshogy hat a nézőre, mint a történet által meghatározott keretezett absztrakció. Az első esetben irányított, a második esetben nem irányított a mozgókép hatása. Ezért is lenne tévedés a keretezett absztrakció és az avantgárd absztrakció közé egyenlőségjelet tenni. Az avantgárd narratív kontextus nélkül bizonytalan, enigmatikus, önmagáért való jelenségként hat a nézőre: a keretezett absztrakció narratív és műfaji keretei ezt a szabadságot korlátozzák. Ám nem minden esetben valósul meg tökéletesen az elbeszélői mederbe szorítás, a jelentéssel való felruházás biztonsága. A későbbi fejezetekben az avantgárd „elrugaszkodásának" és a klasszikus elbeszélés „gravitációjának" viszonyát fogom vizsgálni.

(2) Filmtörténeti kontextus: hollywoodi reneszánsz és Új-Hollywood

Az absztrakt film amerikai nagyjátékfilmekben való felbukkanása elsősorban a technológia fejlődésének egy kiemelten fontos időszakához, a hatvanas–hetvenes évek hollywoodi reneszánszához, illetve a hetvenes évek végétől datált Új-Hollywoodhoz köthető. A keretezett absztrakció szekvenciái az ötvenes–hatvanas évek amerikai absztrakt filmjeinek technikáit adaptálták, a két különböző intézményrendszert és közönséget mozgósító filmkészítési gyakorlat találkozásához egy évtized kellett. A periferikus filmkészítés fősodorba való beszivárgását túlnyomórészt egy addig főleg szegénysorinak tekintett műfaj, a sci-fi restaurálása eredményezte. Nem mellékes körülmény, hogy a hatvanas években a fiatalok tömegeire építő új forgalmazási és filmkészítési szemlélet is kedvezett a marginális avantgárd formanyelvi térhódításának.

Fontosnak tartom leszögezni, hogy a keretezett absztrakció nem elsősorban a filmnyelv fejlődéséhez kötődik, hiszen konzervatív, hagyománykövető, klasszikus elbeszélői szerkezettel működő filmek nagyobb arányban alkalmaztak ilyen szekvenciát, mint olyan munkák, amelyekben a szerzőiség és a formanyelvi radikalizmus dominál. A keretezett absztrakció térnyerése inkább a film- és trükktechnika virágzásával párhuzamosan zajlott. Bizonyos jeleneteknél már Méliès is törekedett absztrakt képi világ létrehozására, az *Utazás a lehetetlenbe* című, századfordulón készült filmjében, bár itt még nem beszélhetünk keretezett absztrakcióról, legfeljebb „véletlenszerű absztrakci-

óról". Az avantgárdhoz köthető, grafikus absztrakció már az ötvenes években megjelent Hollywoodban, ami nem a tudományos fantasztikus zsánerhez, hanem a thrillerhez kötődik: Hitchcock *Szédülés*ének álomszekvenciája volt az első képsor, amelynek elkészítéséhez az amerikai avantgárd technikája – John Whitney révén – nélkülözhetetlen eszköznek bizonyult. Bár ebben a korai absztrakt szekvenciában a későbbi funkciók jelentek meg, mint az absztrakciónak az elbeszélés cezúrájaként való működése.

A keretezett absztrakció előfordulásai				
Hatvanas évek	*Hetvenes évek*	*Nyolcvanas évek*	*Kilencvenes évek*	*Kétezres évek*
• *2001: Űrodüsszeia* • *Journey to the far* • *The Trip* • *Fantasztikus utazás* • *Barbarella* • *X*	• *Time after Time* • *Superman* • *Demon Seed* • *Star Trek* • *Csillagok háborúja* • *Dark Star* • *Silent Running* • *Andromeda törzs* • *The Black Hole*	• *Tron* • *Altered States* • *Brainstorm* • *Igazak* • *Flash Gordon* • *Philadelphia Experiment* • *Bill és Ted fantasztikus kalandja* • *DreamScape* • *Star Trek II*	• *Fűnyíróember* • *Csillagkapu* • *Johnny Mnemonic* • *12 majom* • *Kapcsolat* • *Virtuosity*	• *A sejt* • *Az élet fája* • *Avatar*

Az itt vizsgált filmkorpusz legfontosabb darabjai a hatvanas–hetvenes, illetve a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján készültek. Ennek okai a hollywoodi reneszánsz, illetve Új-Hollywood korszakának sajátosságait leíró szempontok szerint vizsgálhatóak: az absztrakció súlyának megnövekedése mögött a filmtechnika fejlődése, a fantasztikus műfajok újraélesztése, a filmstúdiók új filmnyelvi megoldások felé való nyitása, illetve egy, a marginális vagy tiltott témákra és ábrázolásokra nyitott, fizetőképes fiatal közönség megjelenése állt.

Pápai Zsolt a korszakot leíró szövegében a „hollywoodi reneszánsz", illetve az „Új-Hollywood" terminusait az 1967 és 1975 közé eső, valamint az 1975-től napjainkig tartó időszak vizsgálatára használja.[18] Pápai is hangsúlyozza, hogy a két filmtörténeti fogalmat gyakran összekeverik a szakirodalmakban, annak ellenére, hogy az amerikai filmgyártás

[18] Pápai Zsolt: Reneszánsz és reformáció. *Metropolis* 2010/3. Hollywood Reneszánsz. p. 10.

e szakaszának első nyolc éve (1967–1975), illetve az azt követő, tulajdonképpen le nem zárult időszak között fontos különbségek vannak. Ám lényegében a klasszikus narratíva használata sértetlen maradt a hollywoodi filmgyártásban, csak a látványdömping eluralkodásával nyert teret az exploitation filmek szemlélete, ami meghatározta az absztrakt szekvenciák használatának kontextusát.

A hollywoodi reneszánszot az amerikai film stílustörténeti fordulópontjaként szokás jellemezni. A három filmrendező-generációhoz köthető korszakban teret nyertek a klasszikus hollywoodi mintákat részben felülíró, illetve újragondoló filmek, köszönhetően az európai szerzői film tengerentúli hatásának. Az operatőrök új technikákkal kísérleteztek, a stúdió díszletei helyett az eredeti helyszíneket, a természetes fényt és gyakran a dokumentarista kézikamerázást részesítették előnyben.[19] Ezek az eszközök izgalmas realizmussal *(Francia kapcsolat, Bonnie és Clyde)* vagy a műfajfilmekben addig ismeretlen, stilizált látványvilággal frissítették fel az amerikai filmet. A fiatal, illetve középgenerációs filmrendezők – mint Arthur Penn, Robert Altman, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Terrence Malick – az európai szerzőiség kísérletező, összetett formanyelve által ihletett, személyes művekkel jelentkeztek. Az európai hatások legitimálásában nagy szerepe volt Andrew Sarrisnek is, aki a francia *Cahiers du Cinema* kritikusai által megfogalmazott szerzői elméletet importálta az Egyesült Államokba.[20]

A technika fejlődése (új optikák, új kameramozgató berendezések, érzékenyebb nyersanyagok megjelenése) lehetővé tette az operatőrök számára, hogy érzékibbé, nyersebbé, plasztikusabbá varázsolják a képeket. A vágók új montázstechnikákkal kísérleteztek, ennek eredményeként a gyorsmontázs ugyanúgy dominált, mint az ellentétes hatású hosszúbeállítás.[21] Tehát a hollywoodi reneszánszban játéktérhez jutottak a kísérletező hajlamú technikusok, akik művészi rangra emeltek olyan, addig figyelemre alig méltatott szakmákat, mint a trükk-készítés (Douglas Trumbull), vágás (Thelma Schoonmaker) vagy az operatőri mesterség (Kovács László, Gordon Willis). Ez az újító, nyitott közeg elengedhetetlen volt olyan, akár többperces absztrakt szekvenciák stúdióvezetőkkel való elfogadtatásához – vagy avantgárd filmesek

[19] Uo. p. 24.

[20] Geoff King: *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2002. p. 86.

[21] Pápai: Reneszánsz és reformáció. p. 25.

szerződtetéséhez –, mint a *2001: Űrodüsszeia* vagy a *Demon Seed* később elemzett képsorai.

Az új technikák és ezáltal az új látványok készítése mögött a televízió Hollywoodot fenyegető piaci térnyerése is szerepet játszott: az addig csak a független, kis stúdiók exploitation filmjeire beülő fiatal közönségnek olyat kellett mutatni, amit otthon nem láthattak.[22] Az absztrakció asszimilálódásának legkézzelfoghatóbb oka a színes film elterjedése volt. A grafikus, tiszta absztrakció, lényegében az első, 16. századi szemorgona- kísérletek óta a fénytől elválaszthatatlan színhatásokra épült. Fischingertől datálható az avantgárd színes nyersanyaggal való kísérletezése, a minél teltebb, fotogénebb színhatások kitalálása. Az amerikai kiterjesztett film művészei, mint Belson, Whitney és a hozzájuk lazábban kötődő Davis is a színek megragadására törekedett. A színes nyersanyagokat már a harmincas években kifejlesztették, ám a nagyjátékfilmekben csak két-három évtizeddel később terjedtek el, mivel gazdaságilag ekkorra vált megtérülővé a használatuk. A keretezett absztrakció e nélkül az áttörés nélkül – ami a közönség moziba való visszacsábítását is szolgálta – egyszerűen nem jöhetett volna létre, vagy legalábbis nem lett volna bizonyos műfajfilmekben ennyire kitüntetett helye, hiszen az absztrakció attrakciós motorja a szemkápráztató, érzéki, természetfeletti színekben rejlik. A filmtechnikai fejlesztések mérföldköveiként számon tartott évek az absztrakció elterjedését is jelölik. Kubrick *2001: Űrodüsszeiája* és Lucas *Csillagok háborúja* című űroperája a filmtrükkgyártás fordulópontjaiként vonultak be a filmtörténetbe, nem véletlen, hogy eltérő hangsúllyal, de mindkét filmben szerepelnek absztrakt szekvenciák. Az absztrakció felbukkanása és a trükk-technikai fejlesztések látványos sikerfilmekben való prezentálása a későbbi években is megfigyelhető. A nyolcvanas–kilencvenes években előretörő digitális képalkotás első kulcsfilmjében, az 1982-ben bemutatott *Tron*ban már számítógéppel generált absztrakt képsorok szerepelnek kiemelt dramaturgiai pozícióban. A filmipar technikai boszorkánykonyhája a közönség felé legexplicitebben az absztrakcióval képes saját mítoszát erősíteni.

A hollywoodi reneszánsz, majd Új-Hollywood sikerének nyitja a fiatal közönség célzott, kendőzetlen kiszolgálásában rejlett. A stúdiók korábban a lehető legszélesebb rétegnek próbálták eladni a termékeiket, ugyanarra a filmre igyekeztek becsábítani az egész csalá-

[22] Michael Pyel – Linda Myles: *Mozifenegyerekek*. Budapest: Gondolat, 1983. pp. 33–41.

dot, unokától a nagyszülőig. A történelmi filmek és musicalek, ezek a nagy költségvetésű látványosságok romantikus szálaikkal, erkölcsi világképükkel és közérthető tanulságaikkal minden korosztály ízlésének megpróbáltak eleget tenni. A hollywoodi stúdióvezetők csak a hatvanas évtized végére ismerték fel azt, amit a független filmstúdiók már sokkal korábban: a fiatalok nem vevők ezekre a konzervatív, idejétmúlt produkciókra.

A független filmgyártás a negyvenes évek végén hozott, úgynevezett „Paramount-határozat"[23] hatására új erőre kapott: a filmstúdiók kezéből kikerültek az általuk irányított moziláncok, így a forgalmazást már nem ők felügyelték, monopolhelyzetük megszűnt. Ez máig ható fordulatot jelentett az amerikai filmgyártásban, megváltozott a nagy stúdiók gyártási struktúrája, illetve a kicsi, független gyártók kedvező helyzetbe kerültek. A független filmgyártás tőke és sztárok híján olyan témákhoz nyúlt, amelyek egy szűk piacon relatíve kicsi, de az önfenntartáshoz elegendő profitot ígérnek. Az úgynevezett exploitation filmek tiltott, botrányos, szenzációhajhász témák „kizsákmányolására" épülnek. A kifejezés nem egy hagyományos értelemben vett műfajt, hanem inkább egy forgalmazási stratégiából fakadó szemléletet takar, amit a hetvenes évek végétől kezdve a hollywoodi stúdiók is átvettek. Varró Attila az *exploitation* szó jelentéséből (kizsákmányolás) kiindulva egyrészt filmszociológiai, másrészt formanyelvi oldalról definiálja a jelenséget, azaz hogy ki vagy mi a kizsákmányolás célpontja. „Hagyományos megközelítésben az exploitation elsősorban filmszociológiai értelmezést nyer, amennyiben azon filmek közös csoportjának tekintjük, melyek bizonyos – korábban a hivatalos filmgyártás által elhanyagolt – közönségigényeket nyíltan felvállalt, sőt kifejezetten kihangsúlyozott kielégítését szolgálják."[24] Varró az exploitation formanyelvét afféle tömegfilmet kizsákmányoló struktúraként definiálja, amelyben a szenzáció és az attrakció elnyomja a klasszikus elbeszélés mechanizmusait. „Az exploitation narratíva lényege egy olyan alapszituáció megteremtése és működtetése, amely többé-kevésbé érvényes keretet ad a film motorját jelentő hatáselemeknek."[25] Vagyis az exploitation filmek a közönség célzott, hatékony megnyerésére törekednek, ez alá rendelve minden narratív vagy formanyelvi kérdést. Bár az 1975

[23] Yannis Tzioumakis: *The American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. p. 101.

[24] Varró Attila: Hús és vér. In Böszörményi Gábor – Kárpáti György (szerk.): *Grindhouse – A filmtörténet tiltott korszaka*. Budapest: Mozinet, 2007. p. 75.

[25] Uo. p. 77.

utáni Új-Hollywoodra, de leginkább a nyolcvanas években átalakult stúdiófilmekre éppen az a jellemző, hogy formanyelvük konzervatív, az attrakció-halmozás és a fiatalokat direkten megcélzó szemléletük és az egyszerű narratívába ömlesztett látvány- és ingerdömping az exploitation-stratégiára emlékeztet.

Ezek az olcsón és gyorsan legyártott filmek hangzatos címekkel *(Gyorsabban cicamica, ölj, ölj!)*, felkapott, a fiatalokat foglalkoztató, a fősodorból kiszorult témákkal (szex, drogok, motorosbandák, rock and roll stb.), botrányos és izgató látványvilág ígéretével (meztelenség, explicit erőszakábrázolás) csábították a moziba a közönséget.[26] „Az olyan elitistának tekintett szempontok – írja Mike Atkinson a hetvenes években tetőző exploitation hullámról –, mint a színészi játék, a meggyőzőerő, a cselekményszerkezet, ezekben a filmekben soha nem jelentettek problémát – kizárólag a zsigeri élvezet, a kifejezés átvitt és konkrét értelmében."[27] Éppen a klasszikus dramaturgia dekonstrukciója, azaz a nonnarrativitás felé való billenés miatt jelenhetett meg ezekben a filmekben az avantgárd formanyelv. Sőt, a hatvanas évek undergroundja – gondolok itt Kenneth Anger vagy Jack Smith szubkultúrákat megcélzó alkotásaira – az exploitaion film közönségével és szubverzív ábrázolásmódjával is rokon.

A gyors gyártás, az aktuálisan felkapott témák feldolgozása rövid életű műfaji ciklusokat termelt ki az exploitation filmek korszakában. Ezek közül a drogfogyasztás körül kialakult, hatvanas évek végi divathullámot meglovagló drugsploitation volt a legalkalmasabb az avantgárd formanyelvének adaptálására.[28] E rövid életű filmciklus reprezentatív darabja Roger Corman *The Trip* című filmje, amely a montázst radikálisan használó lírai (dokumentarista) absztrakciót éppúgy használ, mint grafikusat. Egy korabeli filmkritika is kiemelte Corman filmjének formahalmozását: „Az undeground film technikáinak virtuális antológiája."[29] A *The Trip* jelentősége inkább a korszakot jól reprezentáló piacérzékenységében rejlik, mint stiláris játékában: a fiatal moziközönség által diktált trendekre mindig gyorsan reagáló Corman filmjét tulajdonképpen az underground ellenzékiség kizsákmányolásaként gyártotta le. Ahogy Parker Tyler is kritikusan megjegyezte, a *The Trip* nem más, mint az underground formavilág piacra dobása,

[26] Uo. p. 140.

[27] Mike Atkinson: Zsigeri örömök. *Filmvilág* 2007/09. p. 26.

[28] Varró Attila: Filmkémia – LSD és drugsploitation. *Filmvilág* 2010/7.

[29] Seu Do Nim: The Trip by Roger Corman. *Film Quarterly* vol. 21, no. 2. Winter 1967–1968. p. 64.

kereskedelmi hasznosítása. Akár nevezhetnénk „avantgarde-ploitation"-nek is. Ebből a szempontból a keretezett absztrakciót használó, fősodorbeli klasszikus filmek radikális előfutárának tekinthető: Corman nem tesz mást, mint a saját, felvállaltan profitorientált céljaira öltözteti fel az absztrakciót egy tabutéma által meghatározott kontextushoz. „A *The Trip* popularizált, hollywoodi verziója az underground filmnek, amiben az egész cselekmény a drogmámor rituáléját teszi középpontba, a hallucinációk ábrázolásával."[30] Az amerikai avantgárd absztrakt filmjeinek népszerűvé válása éppen ekkorra, a drugsploitation fellendülésének néhány évére datálható, amikor az ellenkulturális fellángolások következtében a keleti kultúráknak, pszichedelikus szereknek, vagyis általában az ismeretlen tudatállapotok keresésének is divatja lett. Ez érthetővé teszi az absztrakció narratív keretbe vándorlásának idejét: nem véletlen, hogy a hatvanas–hetvenes években jelentek meg (és lettek sikeresek) azok a filmek *(2001, Trip)*, amelyek nagy hangsúlyt, sőt akár főszerepet biztosítottak ezeknek a szekvenciáknak. A *2001* absztrakciója a *Trip* LSD-trip ábrázolásának tükörképe: az elsőben az avantgárd a kozmosz ismeretlenjét fedi fel, az utóbbiban a szer által megnyitott hallucinációs világba vezet. Corman és az olyan exploitation filmek producerei, mint az *Alice in Acidland*, nagy érzékenységgel lovagolták meg az aktuális divathullámokat. Ezért is működik az 1967-es *Trip* a „pszichedelikus igények" megnövekedésének mérőónjaként. A *Trip* lényegében olyan legális, ártalmatlan droghasználatot kínált a nézőinek, ami pusztán a film nézésével idéz elő pszichedelikus élményt. „Az exploitation filmek éppen azáltal, hogy céljaik olyan egyszerűek és közvetlenek voltak, sokkal nagyobb mértékben kiszolgálták a közönség igényeit"[31] – írja Atkinson. Corman filmjének absztrakt szekvenciái, illetve a narratíva egységét romboló montázsszekvenciák nem az európai szerzőiségből táplálkoznak, hanem a korszak absztrakt filmjeit népszerűvé tevő pszichedelikus kultúrára, ilyenformán nem Cormanre, az elbeszélő szerzőre, hanem a szerre reflektálnak: az LSD válik a film „narrátorává". Az absztrakció a hallucináció fantasztikumába vezet. Corman nem a filmnyelv megváltoztatására törekszik, mint a hasonló formákkal kísérletező avantgárd filmesek, hanem annak rentábilis használatára. A közönség a filmet szerként „használja", nem filmként. Ehhez hasonlóan pszichedelikus szerként „használták" a *2001* absztrakt szekvenciáját: a fiatal hippi-

[30] Tyler: *Underground Film: A Critical History*. p. 64.
[31] Atkinson: Zsigeri örömök. p. 27.

közönség szokásává vált marihuána hatása alatt, a vászon alá fekve végignézni a csillagkapu-jelenetet. A filmet gyártó MGM a később megjelent hirdetésekben meglovagolta ezt a jelenséget, és „csúcsutazás"-ként reklámozta a filmet, ami az exploitation szemléletének egyik első konkrét bizonyítékaként is értelmezhető.[32] Lényegében az absztrakt szekvenciák egy olyan filmtörténeti korszakban jelentek meg, amikor a közönség kíváncsivá vált a pszichedelikus élményekre, amelyek átéléséhez az absztrakció kiváló eszköznek bizonyult. Corman éppen ezt a rövid életű, de markáns igényt zsákmányolta ki. Egy másik, általa rendezett filmben, a *Man with X-ray Eyes*ban az absztrakció már sokkal inkább a science fiction műfajához kötődik. Bár a forradalmi szemcseppet kikísérletező tudós története mutat némi párhuzamot a korszak drogprófétáival – ahogy erre Varró Attila is rámutatott –, ez a filmje nem a hippikultúrára kíván rátelepedni, mint a többi drugsploitation film.

Új-Hollywood látványos blockbusterei a hetvenes évek második felétől váltak a konglomerátumok uralta stúdiórendszer legfontosabb termékeivé. Az 1975-ös *Cápa* volt az első sikeres példája a több ezer mozit egyszerre bevonó, a fiatal közönséget megcélzó terjesztésnek, a hatáshalmozó, látványos trükkök arzenálját felvonultató vizuális világnak és a korábban B-filmes műfajok, jelen esetben a szörnyfilm nagyköltségvetésű újraélesztésének. „Ezek alkalmasak arra, hogy a látványos moziélményeket valami nagyobbnak és jobbnak adják el a televízió nyújtotta élményeknél."[33] Az exploitation ennek a szemléletnek ágyazott meg a hatvanas években. Corman egy interjúban a korszakra visszaemlékezve azt mondta, hogy amikor nyilvánvalóvá vált, hogy George Lucas és Steven Spielberg ugyanazon a pályán játszik, mint ő, csak nagyobb tétekkel, beköszöntött az olcsó exploitation film alkonya. Az exploitation filmek attrakció által motivált narratíváját követték a szuperköltségvetéssel gyártott álomgyári sikerfilmek. Ez a nyolcvanas évektől dominánssá váló blockbustergyártás, ami bejáratott receptekre, azaz sikerkönyvekre, képregényekre, folytatásokra és remake-ekre alapozza a stratégiáját, melegágya lett az absztrakt szekvenciáknak, azok attrakciós látványossága és trükk-technikai tobzódása miatt. Új-Hollywood a hetvenes évek végétől kezdve az élmény- és vidámparkok által nyújtott kikapcsolódást csempészte a mozikba: ennek gyökerei szintén az exploitation stúdiókig nyúlnak vissza.

[32] John Baxter: *Stanley Kubrick*. Budapest: Osiris, 2003. p. 270.
[33] Geoff King: *New Hollywood*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2002. p. 52.

Az ötvenes évek végén William Castle kísérletezett azzal, hogy a mozitermeket kísértetkastélyok és hullámvasutak sikolyaival töltse meg. Különböző nem filmes trükkök előtérbe helyezésével szakította meg a filmek narratíváját: *Tingler* című horrorjában a filmet maga Castle hangja szakította meg, a székek alá rejtett elektromos szerkezettel sikításra buzdítva a publikumot. Máskor úgynevezett „félelemszünetet" iktatott a filmbe, ami során egy narrátor közölte a közönséggel, hogy itt a remek alkalom, hogy azok, akik nem bírják a feszültséget, elhagyják a termet.[34] Castle filmjeinek vonzereje ezekre a trükkökre (angolul *gimmick*ekre) épült, elsősorban tinédzsereket kiszolgálva a vásári mutatványok és a cirkuszok világából adaptált élményekkel. Habár ez a nonnarratív, a nézőket ennyire direkten, önreflektíven megszólító stratégia nem vándorolt át az Álomgyárba, a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve a sikerét a trükkökre és látványra alapozó Hollywood kevésbé expliciten, de folytatta ezt a közönségvonzó taktikát.

A hatvanas évek végén az absztrakció Corman drugsploitaion filmjében még az ellenkulturális pszichedélia közönségének szólt, ahogy Kubricknál is – bár nem feltétlenül azért, mert a *2001* célzottan ezt a közönséget akarta volna „kizsákmányolni". Ám a hetvenes–nyolcvanas évektől kezdve, amikor az absztrakció megszokott formanyelvi eszköze lett bizonyos dramaturgiai és műfaji elemek ábrázolásának, már levetkőzte magáról a hippikultúrához kötődő kontextust, és inkább valamiféle high-tech attrakciós elemmé vált.

A keretezett absztrakció, annak ellenére, hogy a narrativitás ellen fellázadt avantgárd technikáját használja, lényegében szervesen beépült a klasszikus narratív szerkezetű filmekbe, a műfaji kontextus által meghatározott keretek közé szorulva szolgálja az adott film történetét. Annak ellenére, hogy a hollywoodi reneszánsz terméke, túlnyomórészt klasszikus vonalvezetésű filmek részévé vált. A hetvenes–nyolcvanas évek látványmozija, bár az exploitation filmek hatáshalmozására alapozza sikerreceptjét, a túlburjánzó attrakciókat mindig a jól követhető narratíva alá rendeli.

Thomas Elsaesser ezt a hetvenes évek közepétől tetéző, Új-Hollywood szemléletmódját meghatározó esztétikai váltást nevezte posztklasszikus korszaknak.[35] „A posztklasszikus film a látvány túlsúlyát különböző reflexiókkal meg is indokolja: például műfaját a vonzó ele-

[34] Tzioumakis: *The American Independent Cinema: An Introduction*. p. 154.

[35] Thomas Elsaesser – Warren Buckland (ed.): *Studying Contemporary American Film*. London: Oxford University Press, 2002. pp. 61–63.

meknek megfelelően választja meg, tehát a történetek idomulnak a látványelemekhez, direkt vagy indirekt módon tematizálják azokat"[36] – írja Alföldi Nóra Micheal Bay *Transformers*ét az exploitation-szemlélettel összevető cikkében. A keretezett absztrakció ennek megfelelően mindig a történet hatékony elmesélének szolgálatában álló, fontos dramaturgiai funkcióval bíró, lényegéből fakadóan attrakciós szekvencia, ami a referencia nélküli látvány eluralkodásával teremti meg az avantgárd eredeti, érzéki hatását. Hollywood – ahogy Alföldi Richard Maltby téziseire hivatkozva is kifejti – a kezdetek óta a folyamatos profitmaximalizálásra törekedik, hiszen ha nem így tenne, nem is tekinthetnénk szórakoztatóiparnak. Éppen ezért nemcsak a gördülékenyen elmesélt, közérthető történetek, hanem a „lebilincselő, vonzó elemek jelenléte"[37] is ezt a célt szolgálják, a táncbetétektől és a robbanásoktól kezdve a szexjeleneteken keresztül a sztár jelenlétéig. Mindezen vonzó látványosságok sorába illeszthető a keretezett absztrakció trükkasztalon létrehozott attrakciója. A hollywoodi reneszánsz szerzőiségének bealkonyulásával a keretezett absztrakció új erőre kapott, hiszen a technológiai újítások révén életre keltett, így arra reflektáló nonfiguratív szekvenciák sokkal hatékonyabban működtetik a markáns műfaji jegyeket mutató, klasszikus narratívájú blockbustereket, mint a művészfilmes gyakorlatban fogant, személyes víziókat. A grafikus absztrakt szekvenciák nem szerzőkhöz, hanem műfaji struktúrák által meghatározott történetsémákhoz köthetők. Ha végigtekintünk a keretezett absztrakciót alkalmazó rendezők névsorán, találunk a stúdiórendszer keretei között dolgozó, különböző műfajok között lavírozó iparosokat (Robert Wise, Richard Donner, Roland Emmerich), a fantasztikus zsánerekben alkotó rendezőket (John Carpenter, Bred Leonard, Steven Lisberger), a hollywoodi reneszánszhoz és Új-Hollywoodhoz köthető szerzőket (Terrence Malick, Stanley Kubrick, George Lucas), filmtrükk-specialistából rendezővé avanzsált alkotót (Douglas Trumbull), illetve kliprendezőket (Robert Longo, Tarsem, Donald Cammel) és exploitation-iparost (Roger Corman) is. Ez a heterogén tabló is mutatja, hogy a keretezett absztrakció, habár a hatvanas évek filmtechnikai fejlesztése – amit a korszak ellenkulturális forradalma varázsolt elő az avantgárd addig láthatatlan palackjából

[36] Alföldi Nóra: Trash-formers – A kortárs blocbuster és a szenny. *Prizma* 2010: Trashfilm. p. 50.

[37] Uo. p. 51.

– máig tartó jelenléte miatt inkább műfaji és azokhoz köthető narratív szabályszerűségek mentén vizsgálható.

Új-Hollywood és a hollywoodi reneszánsz évtizede a műfaji revizionizmus korszaka volt. Ennek a sokténye zős folyamatnak egyik része volt a korábban a fősodorból kiszorult zsánerek nagy költségvetésű újraélesztése. A science fiction, amely az ötvenes években élte első jelentős virágzását a kis költségvetésű, B-filmes közegben, az évtized végén a *Csillagok háborúja* sorozattal a blockbuster-stratégia legmeghatározóbb típusa lett. A filmtechnika látványos fejlődésével a nézőket a fantasztikus trükkök addig soha nem látott attrakcióival próbálták a mozikba csábítani, és az exploitation-szemlélet éppen ebben a műfajban tudott érvényesülni: a korszak legvonzóbb elemei éppen a speciális effektusok lettek.

A minden érzéket elragadó élmény vált a főszereplővé: a filmeket meghatározta a kalandpark-dramaturgia. A sci-fi újraélesztése nem a korábbi narratív szerkezetek felbomlásával, illetve a megszokott hőstípusok eltűnésével járt, mint ahogy a western revíziója esetében, hanem a klasszikus elbeszélés megerősödésével és az attrakció eluralkodásával. A filmtechnika rohamtempóban történő fejlődése eredményezte ezt, nem pedig az európai szerzőiség valóságábrázolást átalakító hatása. Az absztrakció ezért sem vált a műfaj dekonstrukciójává, az avantgárd nem felszámolta a műfajt korábban meghatározó jegyeket, hanem felerősítette azokat. A *2001: Űrodüsszeia* e jelenség előfutára volt: bár enigmatikus története, ellipszisekkel operáló szerkezete és lassú tempója első ránézésre a modernizmus műfajdekontstrukciójaként hat, a speciális effektusok hosszú beállításokban történő ünneplése, a korabeli csúcstechnika által a vászonra varázsolt attrakcióinak fetisizálása már inkább a későbbi műfajfilmek látványcentrikusságát vetíti elő. A Kubrick filmjének végére komponált, példa nélküli hosszúságú keretezett absztrakció a hetvenes évek végével fellángoló, a *Csillagok háborújá*val kezdődő filmtechnikai tobzódások előhírnöke volt. Éppen ezért a *2001: Űrodüsszeia* véleményem szerint a hatvanas évek legfontosabb filmje, amely látványosabban jósolta meg az egy évtizeddel későbbi Hollywood tendenciáit a korszak más munkáinál.

Annak ellenére, hogy a hollywoodi reneszánsz több, a stúdiófilmekben addig nem látott formanyelvi fogást tett a mindennapos filmgyártás megszokott gyakorlatává, az amerikai film narratív szerkezetei tulajdonképpen sértetlenek maradtak. Elsaesser így ír erről: „Míg a francia rendezők előszeretettel hagyják a semmibe veszni filmjeik fikciós anyagát megannyi fikciós szál és töredék végletekig bonyolított

játéka során, addig az ábrázolás realizmusának hasonló dilemmájával szembesülő amerikai alkotók számára az efféle lehetőségek nem adottak: nekik továbbra is közönségorientált filmben kell gondolkodniuk, ami nem engedi meg a teljességgel intellektuális vagy metanarratív építkezést."[38]

Bordwell is amellett érvel a klasszikus hollywoodi filmstílus történetét feldolgozó könyvében, hogy a hollywoodi reneszánsz, illetve Új-Hollywood – a modernizmustól kölcsönzött formanyelvi eszközök elterjedése ellenére – merőben konzervatív maradt, az európai hatások asszimilálódtak a klasszikus elbeszélés szabályrendszerébe, illetve a műfajok keretei közé. „Egyetlen amerikai filmrendező sem hozott létre olyan egyéni stílust, ami akár Truffaut-éval vagy Bergmanéval összehasonlítható lenne, nem is beszélve Antonioniról vagy Bressonról."[39] Az általam vizsgált, keretezett absztrakciót használó filmek tetemes része a klasszikus elbeszélési normák szerint működik. Attól függetlenül, hogy a hollywoodi reneszánsz, illetve Új-Hollywood innovatív közegében születtek, az *Andromeda törzs*, az *Utazás a Nap túlsó oldalára*, a *Silent Running, A komputer gyermeke*, a *Superman*, a *Time After Time*, a *Barbarella*, a *Flash Gordon*, a *Fantasztikus utazás* többnyire konzervatív elbeszélői szerkezetek szerint épül fel. Ez alól valamelyest éppen a *2001: Űrodüsszeia* a kivétel, amely a keretezett absztrakció első, meghatározó szekvenciáját hozta létre – ezért ezzel a művel később részletesen fogok foglalkozni. A klasszikus narratívájú történetmesélés jellemzi a nyolcvanas–kilencvenes évek absztrakt szekvenciát szerepeltető, nagy költségvetésű blockbustereit is. A *Starman*, a *Brainstorm*, a *Tron*, a *Csillagkapu*, a *Kapcsolat* és a *Fűnyíróember* a sci-fi reneszánszának, illetve a klasszikus elbeszélés megerősödésének termékei.

Elsaesser a klasszikus és a posztklasszikus korszakokat állítja szembe, a változást a látványhoz és az attrakcióhoz való viszony megváltozásában, nem pedig a klasszikus elbeszélés felbomlásában látja. „A poszklasszikus áttöréssel az új hang és speciális effektusok, illetve a hullámvasutak és vidámparkok fizikai élményei tovább erősödtek – amik leginkább az Új-Hollywoodot jellemezték –, és emellett a B-filmek explicit szex- és erőszakábrázolásai a mainstreambe vándoroltak."[40] Elsaesser szerint a posztklasszikus film a klasszikus nar-

[38] Thomas Elsaesser: A kudarc pátosza: amerikai filmek az 1970-es években – Jegyzetek a motiválatlan hősről. *Metropolis* 2010/3. p. 62.

[39] David Bordwell – Kristin Thompson – Janet Steiger: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2005. p. 616.

[40] Elsaesser–Buckland: *Studying Contemporary American Film*. p. 29.

ratívát használja, ám egymástól távol álló műfajokat és filmkészítési gyakorlatokat ötvöz.[41] A posztklasszikus film az élményre helyezi a hangsúlyt: az avantgárd absztrakciója ezért is válhatott viszonylag elterjedtté ebben a korszakban. A klasszikus elbeszélésmód alá rendelve a keretezett absztrakció az attrakció, az érzékekre ható látványélmények eszközévé vált: a *Trip* és a *2001* tíz évvel az Új-Hollywood posztklasszikus korszaka előtt ezt előlegezte meg. Richard Fleischer *Fantasztikus utazás* című, a Fox által gyártott látványos sci-fije is ebbe a „pre-új-hollywoodi" csoportba sorolható. A korabeli előzetesekben „teljesen új élményt" ígértek a nézőknek, illetve „filmen még soha nem látott izgalmakat", amiket az alkotók csúcstechnológiájú filmtrükkökkel varázsoltak a vászonra. A történet szerint egy életveszélyben lévő diplomata testébe egy miniatürizált tengeralattjáróban orvosokat fecskendeznek, akik az emberi test ismeretlen veszélyeivel kerülnek szembe. Organikusan absztrakt díszletek és szekvenciák uralják a játékidő tetemes részét: a klasszikus elbeszélésen a filmtrükkök és a látványos képsorok dominálnak, ami a nyolcvanas évekbeli fantasztikus filmekre jellemző élményhajszoló hullámvasút-világ sajátja. Nem véletlen, hogy Fleischer filmjét Joe Dante *Vérbeli hajsza* címen újraforgatta 1987-ben, Spielberg produceri védnöksége alatt. A nyolcvanas évektől kezdve vált megszokottá a régen bevált látványreceptek újraforgatása, mivel a technika évtizedenként akkorát fejlődik, hogy a korszerű filmtrükkök attrakcióival érdemes leporolni a korábbi élménymozikat. Ezért forgattak újra számos keretezett absztrakciót tartalmazó filmet, mint a *Tron*t, a *Star Trek*et vagy a *Superman*t, illetve Lucas ezért mutatta be korszerű digitális trükkökkel aktualizálva a *Csillagok háborúj*át.

5.3.2. Az absztrakt film tere és a narratív tér

„Bizonyos filmek, mint az absztrakt filmalkotások arra ösztönöznek, hogy a vizsgálódásainkat a grafikai összetevőkre korlátozzuk."[42] Bordwell a klasszikus film narratív térszervezésének leírásakor bemutatta, hogy a néző aktivitása a primer grafikai összetevők felismerésében, a tér megkonstruálásánál kezdődik. „Addig a pontig, amíg egy festmény vagy film képe a valóságos világ ingereivel megegyező jel-

[41] Uo. p. 79

[42] Bordwell: Elbeszélés *a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 126.

zéseket képes létrehozni, a szenzoros rendszer a tényállásra automatikusan következtet."[43] Az absztrakt film ehhez képest olyan ingerekkel bombázza a nézőt, amiknek nincs a valóságban referenciájuk (vagyis Bordwell szavaival élve jelzéseik nem egyeznek meg a valóságos világ ingereivel), vagyis nem tudjuk az ismert dolgokhoz kötni a vásznon/képernyőn látható jelenségeket.

Az avantgárd absztrakt irányzataiban megszületett filmek formavilága csak látszólag gyökerezik a festészetben – a Castell-féle fényorgona-építők örököseiként sokkal belsőségesebb viszonyt alakítottak ki a térrel. Azzal, hogy az absztrakt festészethez köthető motívumok megmozdulnak, azaz az absztrakt film lényege, a ritmus, a zeneiség megvalósul, a képkeretet betöltő alakzatok egyszerre a térrel is elkezdenek játszani. Az absztrakt film a története során mindig a tér illúziójának megteremtésére törekedett, ám soha nem teremtett tényleges teret: ezt csakis a narratív filmbe ágyazva lett képes létrehozni. A korai avantgárdok idején a papírkivágások és festmények animálásával létrehozott filmek is a belső tér, a végtelen mélység megteremtésének illúziójára törekedtek. A tér illúzióját éppen a mozgás révén tudták hangsúlyosabbá tenni: Hans Richter *Ritmus*-sorozata (1921–23) lényegében primer formák fekete-fehér pulzálására épül. A fehér alapon apró fekete kocka kimerevítve, a mozgástól megfosztva lényegében egy egyszerű konstruktivista kompozíciós elemmé válik. Viszont Richter a mozgás révén a kocka méretét folyamatosan változtatta: a vászon síkjából kirobbanó idom növekedik, és a néző felé közeledik. A növekedés/közeledés pedig éppen a tér illúzióját teremti meg. Az absztrakt film tehát kezdetektől fogva a tér illúziójával, illetve az idő által megteremtett zeneiséggel játszott: minél összetettebb mozgások borítják be a vásznat, annál összetettebb tér-illúziót teremt az absztrakt film. Fischinger az *Allegretto* című filmjében a színekkel, a körkörös és cseppszerű motívumok egymásra játszásával teremtett egy teret, ami még rajzolt-festett határai miatt nem tudja a végtelen benyomását megteremteni.

Az absztrakt film fejlődése ennek az illúziónak, a nem ábrázoló film mélységének kitágítása mentén változott, az amerikai avantgárd filmalkotásai pedig fontos lépcsőfokot jelentettek ebben a fejlődésben. A kiterjesztett film *(expanded cinema)* technikái, a Whitney testvérek által használt korai számítógépes technikák, a Belson-féle átalakított röntgenszerkezet vagy akár Davis egyszerű prizmatükröződései mind

[43] Uo. p. 114.

egy fotorealisztikus, anyagnélküli absztrakció megalkotását célozták. A fény vált az amerikai absztrakt filmesek számára a legfontosabb alapanyagává, ez pedig meghatározta filmjeik térábrázolását is.

Bordwell a klasszikus elbeszélésmód kompozíciós szabályairól írja, hogy „a képfelület mint olyan nem kerülhet a figyelem középpontjába, ezért kell elkerülni a túlzottan precíz kompozíciós állandóságot is".[44] Az expanded cinema alkotóinak filmjeiben a képfelület kikerül a figyelem középpontjából, mert az absztrakt formáik fotorealisztikusak, igazi térmélységgel rendelkeznek. Jordan Belson *Allures* című filmjének fény-pont motívumai a végtelenbe vesznek. James Whitney *Lapis*a, ami egy jóval lehatároltabb, mandala-jellegű alakzat repetitív örvényéből áll, szintén a fény-pontok anyagtalansága miatt egy sokkal mélyebb tér illúzióját teremti meg, mint a hagyományos képzőművészeti technikákkal (festés, nyersanyagra festés, animált papírmasék) készült korai avantgárd filmek.

Bordwell szerint a klasszikus elbeszélés térszervező módszerének célja, „hogy a térbeli és (időbeli) szerkezeteket alárendelje az elbeszélés logikájának, elsősorban az ok-okozati láncolatnak".[45]

Ennek az erősen szabályozott, „zárt rendszert" létrehozó térszervezésnek a grafikus elemekre vonatkozó része a következő: „A figyelem összpontosítása a dráma helyszíneinek tekintett meghatározott pontokra."[46]Az absztrakt filmben is megtalálhatóak a figyelmet összpontosító „csomópontok", amelyek a nonfiguratív kompozíciók fontos elemei. Ezek a korai avantgárd idején a formák mozgásai által meghatározott képmezők voltak: Richter, Eggeling és Fischinger filmjeiben gyakran párhuzamosan több elemet mozgatott, polifonikus, összetett ritmust adva a filmjeiknek. Az említett *Allegretto* és a *Ritmus*-filmek a vizuális zene fokozására, fúgaszerű sűrítésére épülnek, ahol a néző figyelme nem hipnotikusan egy-motívumra koncentrált, hanem a különböző szólamok összecsengő rétegeibe merült. Az amerikai avantgárd viszont az expanded cinema alkotóival egy letisztultabb formavilágra törekedett, ahol nem feltétlenül a fúgaszerű zenei fokozás, illetve a többszólamúság uralkodott, hanem az „epizodikus", mellérendelt egyszerű formák láncszerkezete. Whitney és Belson filmjei leggyakrabban kör, mandala vagy spirál motívumok mozgására

[44] Uo. p. 113.

[45] David Bordwell – Kristin Thompson: Tér és elbeszélés Ozu filmjeiben. *Metropolis* 2008/1. p. 20.

[46] Uo. p. 21.

épülnek, amelyek nem a klasszikus zene ritmikusságát követik, hanem lassú, meditatív, minimalista pulzálást, örvénylést és hullámzást kreálnak. Az egyszerűbb, középre komponált koncentrikus körök és felhők fényábrái a tekintetet folyamatosan a kompozíció közepére terelik. Vagyis az amerikai absztrakt filmesek sokkal inkább a nézők egy pontba koncentrált hipnózisára törekedtek, mint a zenei struktúrákból építkező korai avantgárd művészei. Ez az egy pontba koncentrált motívumkészlet jelenti a hollywoodi filmekben megjelenő absztrakt szekvenciák alapját.

A keretezett absztrakció képsorai, hasonlóan az amerikai absztrakt filmesek alkotásaihoz, általában egy pontba fókuszáltak – ez a narratívában betöltött szerepükből adódik. Az olyan sci-fikben, mint a *2001: Űrodüsszeia*, a *Star Trek*, a *Csillagok háborúja*, a *Fűnyíróember* vagy a *Sötét csillag*, a keretezett absztrakció formája mindig a végtelen tér egy távoli pontja köré szerveződik. Ezen fikciós filmekben a szereplők behatolnak az absztrakt térbe, ezért a keretezett absztrakció egy pontba haladó perspektivikus alagút formáját veszi föl. Az absztrakt film, ami önmagában is a tér mélységének illúzióját teremti meg, a narratív térbe belépve a legtöbb esetben szisztematikusan mélyülő, végtelenbe irányító térré formálódik. Vagyis a klasszikus elbeszélés szabályai közé kerülve az absztrakció formája a narratíva kauzalitását, célorientáltságát követi: a középpontos perspektíva által létrehozott alagútforma vált a legelterjedtebbé, mivel az utazás történetsémája gyakran visszatérő kontextusa az absztrakciónak. Ehhez kiváló alapanyagot nyújtottak az amerikai avantgárd már amúgy is fókuszált, minimalista fényjátékai.

Azzal, hogy a narratív térbe kerül az absztrakció, nemcsak az avantgárd film tere tágul, hanem a mozgása is relativizálódik. Amíg az absztrakt filmek önmagukban a mozgással életre keltett nonfiguratív jelenségek, addig a narratív térbe kerülve mozgásuk az elbeszélés által jön létre.

Az absztrakt film örvénylő, ritmikus vagy pulzáló mozgása mindig egy belső energia végeredménye: mivel nincs narratív kontextus, a formák mozgásjátéka mindig egy önálló, belső dinamika végeredménye. Az absztrakció önmagáért létezik, nem ismerjük a fényjelenségek létrehozóját. Ám a keretezett absztrakció jeleneteiben a mozgás általában nem „önszántából" születik meg, hanem a fabula által meghatározott jelenetek keltik életre. A keretezett absztrakció közvetlen keretei, azaz az ellenbeállítások statikus szereplői kihangsúlyozzák az absztrakció mozgását. A *2001: Űrodüsszeiá*ban a főhőst beszippantja az absztrakt szekvencia, ő maga hatol keresztül a „csillagkapun", vagyis

az absztrakció mozgása a mozgó autóból látható elsuhanó táj mozgására hasonlít. Ugyanez érvényesül a *Star Trek* és a *Csillagok háborúja* fantasztikus, csillagközi utazást ábrázoló szekvenciáiban is: az absztrakció egy jól körülhatárolható műfaji sémává vált.

Az absztrakt tér és a fikciós tér közötti másik feszültség, a referenciahiány is meghatározza a keretezett absztrakció működését. Mivel az absztrakció nélkülöz minden valóságban jelen lévő, ismert referenciát, az absztrakció tere is nélkülöz minden viszonyítási pontot. A fikciós tér nézői megkonstruálásában fontos szerepet játszik a néző tudása: az az egyszerű tény, hogy az elbeszélői nagyjátékfilmek terében az ismert tárgyak segítségével tájékozódunk. Ez a felhalmozott tudás folyamatosan reagál a látottakra, a vizuális ingerek és a befogadói tapasztalat kölcsönhatásából konstruálódik meg maga a tér is.[47] Viszont az absztrakció esetében erről szó sincs: nem tudunk tájékozódni a nonfiguratív látványözönben; az absztrakt filmek zavarba ejtő hatása ebben a dezorientált, hipnotikus állapotban gyökerezik. Az absztrakt filmekben nincsenek közelképek és totálok, ahogy lényegében beállítások sincsenek. Ha kiemelnénk az absztrakt formák egy részletét – azaz közelképre vágnánk –, akkor egy újabb absztrakt formát kapnánk: az absztrakció a fraktálok végtelenségig nagyítható és kicsinyíthető jelenségéhez hasonló. Az avantgárd filmesek gyakran nagyon apró fényjelenségek fotografálásával hoznak létre óriásinak tűnő alakzatokat. Erre kiváló példa Stan Brakhage *Text of Light* című munkája: itt a művész egy hamutartó üvegén megtörő fénynyalábról készített terepfelvételeket. Ez a keretezett absztrakció szekvenciáit lényegesen meghatározza: a keret által az absztrakció méretet és teret kap.

Ugyanakkor annak ellenére, hogy az absztrakt film elhagyja az ábrázolást, a valóság referenciáit, a keretezett absztrakció visszanyeri a referencialitást: ezt éppen tere megváltozásának köszönheti. Az egy pontba fókuszált, végtelenbe mutató keretezett absztrakció alagutak, portálok, köztes terek megformálójává válik. A narratívától mentes avantgárd absztrakt terei így a történetekbe kerülve konkrét terekké válnak. Ám ez nem jelenti azt, hogy a szereplők vagy a nézők ismerik is ezeket az absztrakt terekként megjelenő jelenségeket. A keretezett absztrakciót alkalmazó filmek általában nem magyarázzák meg verbálisan a szereplőkön keresztül ezeket az absztrakt jelenségeket, hanem a műfaji keretre bízzák a hihetetlen, a valósághoz nem köthető látványok elfogadtatását.

[47] Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. pp. 114–117.

5.3.3. A keretezett absztrakció „sűrűsége”

A keretezett absztrakció keretezettségének is több szintje képzelhető el. A közvetlen keret egyrészt létrehozható a szereplőket, az ismert narratív világot ábrázoló ellenbeállításokkal, illetve az absztrakciót kompozíciós elemekkel keretező képekkel.

A közvetlen keret egy meghatározott formanyelvi séma szerint működik: az ellenbeállítások feszültségéből, a tekintetek jelentésképzéséből jön létre az absztrakciót feltöltő feszültség, hiszen az absztrakt képfolyamok alapvetően mellőznek minden létező ismert formát, üresek, jelentéssel vagy érzelmekkel való feltöltésre váró látványosságok. Persze az üresség szigorúan a nagyjátékfilmek domináns kontextusában igaz: az avantgárd és Hollywood nézőhöz való viszonyának ez a legalapvetőbb különbsége. Míg az avantgárd magára hagyja a közönséget a megmagyarázhatatlan formák örvényével, addig a klasszikus hollywoodi normarendszer mindent az ismerős magyarázatok biztonságos régióiban tart. A keretezett absztrakció esetében ez a két ellentétes stratégia találkozik.

A paradigmatikus térszervezés fontos alapszabálya az úgynevezett 180 fokos szabály. Ez lényegében a különböző beállításokban szereplő alakok nézésirányának és a vászon terének folyamatos egységét jelenti, amivel a néző felépítheti a film narratív terét. A keretezett absztrakció jeleneteiben ez a szabály még látványosabban érvényesül, hiszen a térszervezés során markánsabban hangsúlyozni kell az absztrakció helyét a szereplőkhöz képest.

A keretezett absztrakció narratív funkcióját, illetve típusait két további csoportra lehet osztani. Az elsőbe azok a keretezett absztrakciós szekvenciák tartoznak, amelyek az absztrakt képsort gyakran megszakítják ellenbeállításokkal. Ezek a jelenetek sok ellenbeállítással dolgoznak, amelyek folyamatosan pozicionálják az absztrakciót a térben, illetve az elbeszélésben. Ennek a típusnak a keretezettsége erős, mivel a beállítások számát tekintve a szereplőket ábrázoló ellenbeállítások kiegyenlítik az absztrakció képsorait. Ezeket „tagolt” keretezett absztrakciónak nevezem.

ellen-beállítás	absztrakció	ellen-beállítás	absztrakció	ellen-beállítás	absztrakció

Az absztrakciót ellenbeállításokkal szelídítheti tagolttá az elbeszélés: az absztrakt jelenséget néző szereplőkkel, illetve az absztrakt jelen-

Roger Corman – A röntgenszemű férfi

ségbe behatoló, a szereplőket szállító tárggyal. Idesorolható Roger Corman exploitation filmje, *A röntgenszemű férfi*. Ebben a kisköltségvetésű, hatvanas évekbeli filmben a főhős tudós egy különleges kísérlet eredményeképp kifejleszt magának egy röntgenszemet, amivel szó szerint átlát a tárgyakon. Corman az absztrakció segítségével hangsúlyozta ki a tudós képességének fantasztikumát. Amikor a hős először szembesül új képességével, absztrakt képsort látunk, szubjektív beállításokként mutatva a látványt. Az absztrakció kerete, vagyis a tudós döbbent, üveges tekintete sokkal hosszabban van kitartva, mint maga az absztrakció. Az ellenbeállítás és az absztrakt képsor közötti ide-oda ugrás többször megismétlődik. Ebben az esetben a keret uralkodik a nonfiguratív képsoron.

Kubrick *2001: Űrodüsszeiá*ja teremtette meg az egyik legalapvetőbb modelljét az absztrakció közvetlen keretének. Az űrkabinjával a Csillagkapuba kerülő Bowman sebességtől eltorzult arcáról, illetve a különböző színek negatív komplementereiben pompázó, óriásira nagyított szeméről bevágott képek teremtik meg a közvetlen keretét a híres fényalagút-szekvenciának. A *Star Trek* csillagközi utazásának jelenetében, amikor a kalandorok átlépik egy ismeretlen galaxis határát, hasonlóan szabályozott az absztrakt képsor kerete. Az űr absztrakt jelenségeiről gyakran visszavágunk a döbbenten bámuló kalandorokra. Ilyen „erős" kerettel találkozhatunk az *Igazak*, a *Brainstorm*, a *Johnny Mnemonic* és a *Fűnyíróember* szekvenciáiban is.

Ezek a sűrűn tagolt absztrakt szekvenciák arra törekednek, hogy a néző számára egyértelműen beazonosítható legyen az absztrakció helye a narratív világban. Az esetek nagy részében az ellenbeállítások mindig egy szereplő arcának közelijét mutatják, a tekintetet, a nézést, a látvánnyal való szembesülést hangsúlyozzák.

A Bordwell által leírt klasszikus elbeszélői stílus, azaz a film formája és szerkezete, „meghatározott, szigorúan korlátozott számú technikai eszközből áll, amelyeket stabil paradigmába szerveznek, és a szüzsé követelményeinek megfelelően rendeznek el".[48] Eszerint a keretezett absztrakció közvetlen kerete, azaz az absztrakt szekvencia ellenbeállítása alakítja ki az avantgárd formahasználatának szabályait. A közvetlen keret, vagyis a tekintet és nézésirány kerete teremti meg az absztrakció funkcióját: a szereplők ellenbeállításaival helyezi a diegézis terébe az absztrakciót az elbeszélés.

A keretezett absztrakció az eddigi példákkal ellentétben lehet kevésbé kordában tartott, azaz ellenbeállítások által kevésbé tagolt. Ezek a keretezett absztrakciók nem használják az ellenbeállítások nézői tájékozódást segítő pilléreit, vagyis az előző típushoz képest „tagolatlanok".

ellenbeállítás	absztrakció	ellenbeállítás

Ezek az absztrakt szekvenciák már kevésbé szorulnak a narratív térszervezés korlátai közé. Az absztrakciót nem tagolják az ismert térről készített ellenbeállítások, ezért az avantgárd hatása a hossztól függően jobban tudja érvényesíteni a nézői orientációt összezavaró hatását: a tagolt absztrakció esetében a diegézis erős, a tagolatlannál gyengébb.

[48] Uo. p. 176.

Roger Corman – A röntgenszemű férfi

A *2001: Űrodüsszeia* érdekes módon egymásba játssza a tagolt és tagolatlan absztrakt szekvenciákat: eleinte visszatérő képek ellenbeállításaival rögzíti a térszervezés Bowman pozícióját, ám később az ellenpontozás eltűnik, a vásznat hosszú percekre hatalmába keríti az absztrakció. Hasonló történik *A komputer gyermeke*, a *Tron* és a *The Trip* keretezett absztrakciói esetében is. Az első példában a hősnőbe behatoló, erőszakos számítógép által keltett víziókat nem tagolja ellenbeállítás a valóságról, három percen keresztül uralkodik az absztrakció, kizökkentve a narratívát.

A *Tron* kulcsjelenetében, amikor a Jeff Bridges által alakított videojáték-tervezőt magába szippantja a virtuális világ, a viszonylag hosszú, félperces absztrakciót nem szakítja meg egy ellenbeállítás sem. A *Trip* LSD-vízió világát bevezető absztrakt szekvencia is hasonlóan tisztán, tagolatlanul működik.

Ezekben a szekvenciákban a keret két különböző jelenet utolsó, illetve első képét jelenti. A *2001* absztrakt szekvenciáját lezáró, már az ismert tárgyakkal berendezett „valóságot" ábrázoló képsor már nem a világűrben, hanem egy ismeretlen, futurisztikus szobában játszódik, ahol a hős megpillantja önmaga öreg hasonmását. A *Trip*ben az absztrakció keretei hasonlóan két különböző jelenetet lezáró és elin-

dító beállítások: a szekvenciát megelőző képen az LSD hatását váró Peter Fondát látjuk, majd az absztrakciót követően szintén őt, ahogy már az alternatív valóságként megjelenő vízióban egy tengerparton áll. A *Tron* absztrakt szekvenciáját megelőzően Jeff Bridgest a valóságban látjuk, majd a szekvencia után a virtuális játékvilágban. Ezekben a filmekben az absztrakció egy változás határát jelöli, egyik térből a másikba lépünk, az ismert világból az ismeretlenbe.

Lényegében a tagolatlan, ellenbeállítások nélkül használt absztrakt szekvenciák két jelenetet összekötő passzázsként működnek, a nagyjátékfilmes elbeszélésmód paradigmája jeleneteket, vagyis tereket összekötő szekvenciaként használja őket. A tagolt keretezett absztrakció megtartja a cselekmény tér-idő egységét, a tagolatlan ezzel ellentétben a tér- vagy időugrás eszköze lesz.

Az absztrakció ilyen narratív használata nagyon hasonló a klasszikus elbeszélésmódban elterjedt jelenetváltó áttűnésekhez, illetve az egymást követő jelenetek képeit összekötő eljárásokhoz. Ám az áttűnésekkel, képek egymásra fotografálásával megvalósított jelenetkötések az absztrakt szekvenciákkal ellentétben nondiegetikusak, vagyis nem tartoznak a cselekmény teréhez és idejéhez.

Vagyis a tagolatlan keretezett absztrakciók úgy működnek jelenetátkötő eszközként, hogy diegetikusak maradnak: az absztrakció tere és ideje ugyanúgy a cselekmény szerves részét képezi, mint a többi jelenet. A tagolatlan keretezett absztrakció e határszerep miatt sokkal fontosabb dramaturgiai funkcióval működik a narratív egészben, mint a tagolt.

A tagolatlan absztrakció nem csak jeleneteket összekötő passzázsként működik. Tágabb értelemben határterületeket ábrázol: a virtuális valóság és a fizikai valóság, vagy a pszichedelikus hallucináció és a „tiszta tudat állapota", vagyis egyszerűen az ismert és az ismeretlen közötti határmezsgyét ábrázolja. Ez a határszerep pedig bizonyos műfaji keretek által szervezett.

(1) Absztrakció mint „külső tér"

A film narratív terébe kerülve az absztrakció diegetikus lesz: a szereplők közvetlenül szembesülnek a látvánnyal. A klasszikus elbeszélés normája olyan intenzíven ragaszkodik a tér és idő egységéhez, hogy az absztrakció csak diegetikusan jelenhet meg a klasszikus elbeszélés szerint működő nagyjátékfilmekben. Ez a diegetikusság általában

kétféle módon fogalmazódik meg, attól függően, milyen fabula, vagyis milyen műfaj cselekményében jelenik meg. Az absztrakció vagy a szereplők által uralt és ismert téren kívül létezhet, vagy a szereplők „belső terében", azaz szubjektumában. A külső absztrakció a legelterjedtebb, ami szinte kivétel nélkül a fantasztikus utazásokhoz kapcsolható. A *2001*, a *Csillagok háborúja*, a *Barbarella*, a *Sötét csillag*, a *Csillagkapu*, a *Flash Gordon* és *Star Trek* csillagközi utazást mitizáló jelenetei vagy az *Igazak* realista kalandfilmjébe ékelt, fantasztikus égi jelenségeket bemutató képsorai tartoznak a csoportba.

Ezekben a jelenetekben az absztrakció a gyakran visszatérő ellenbeállítások keretei által az ismeretlen, külső tér szerepében működik. Az absztrakció frontálisan tárulkozik fel a szereplők előtt. Mivel az absztrakt képnek nincsenek viszonyítási pontjai, ezekben a jelenetekben maguk a szereplők válnak azokká: a nézésirányuk helyezi a külső világba az absztrakciót. A szereplők mindig passzívan, ülve szembesülnek a látvánnyal, éppen úgy, mint az avantgárd filmklubok nézői az absztrakt filmmel. Ezekben a jelenetekben az absztrakció a külső teret varázsolja fantasztikussá, vagyis az avantgárd az ismert és ismeretlen világ közötti határátlépések illusztrációjává válik, ami a tudományos-fantasztikus műfaj legjellemzőbb mesetoposzának tekinthető.

(2) Absztrakció mint „belső tér"

A keretezett absztrakció ellenbeállításai a belső világ ismeretlenjébe is helyezhetik az avantgárd film motívumait. Ezekben a jelenetekben az absztrakció nem a külső tér ismeretlen végtelenjét, hanem az emberi szubjektum „belső ismeretlenjét" ábrázolja.

Corman filmjeiben, a *The Trip*ben, illetve *A röntgenszemű férfi*ben az absztrakció a főhősök belső víziójaként jelenik meg, legyen szó LSD-mámorról vagy ultraérzékeny, mesterségesen átalakított szemgolyóról. A nyolcvanas években felvirágzó, virtuális valóság tematikájával foglalkozó sci-fikben is alkalmaztak absztrakt szekvenciákat, amelyek nem a külvilágban, hanem a számítástechnika által átalakított belső térben jelentek meg. Ilyen a *Johnny Mnemonic* vagy a *Fűnyíróember* keretezett absztrakciója.

Azokban a jelenetekben, ahol az absztrakció az egyik szereplő szubjektumához kötött, a párhuzamos vágás segítségével ugrálunk a terek között. Amíg a külső térként megjelenített absztrakció esetében a klasszikus térszervezés az absztrakció „elé" helyezi a szereplőket

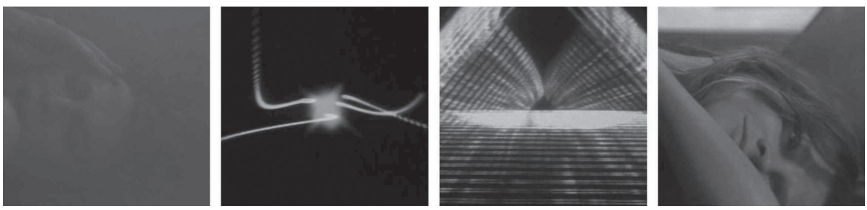
(akik úgy szembesülnek a látvánnyal, mint a vászon előtt ülő nézők), addig a belső térként ábrázolt absztrakt szekvenciák esetében a párhuzamos vágás teljesen szétválasztja a tereket. Az ellenbeállítások a valós, ismert fiktív térben mutatják a szereplőket, az absztrakt képsorok ettől a tértől teljesen függetlenül léteznek: a szereplők agyában. A kapcsolatot a párhuzamos vágás cselekményszervező eszköze teremti meg.

Az absztrakció kétféle típusú, belső és külső térként való pozicionálása a különböző műfajok sémáit hívja elő. Míg a külső tér absztrakciója a tudományos-fantasztikus film világában elterjedt, addig a belső téré a pszichedelikus drogfilmekben. Az avantgárd film kontextusában nézve az absztrakció gyakran egyszerre értelmezhető külső és belső térként. Belson a filmjeihez írt katalógusjegyzeteiben a kétféle olvasatot egyszerre erősítette. „Elértem azt a pontot, amikor képes voltam külsőleg megjeleníteni az eszközeimmel azt, amit belül láttam. Ha becsuknám a szemem, ezeket a képeket látnám. (…) Mindig is úgy gondoltam, hogy a képkészítő felszerelések a tudat meghosszabbításai. A tudat produkálta ezeket a képeket és azokat az eszközöket, amik fizikailag is megjeleníthetővé tették őket."[49] Belson nem tartotta fontosnak a külső és a belső világ szétválasztását, a filmjeiben megjelenő formák ezért mindkét világra vonatkozhatnak. Erre a kétértelműségre, vagyis a spiritualitás és a keleti filozófiákból eredeztethető abszolútumra való törekvés nála a filmcímekben is megjelenik *(Cosmos, World, Infinity)*. Az amerikai avantgárd absztrakciója Belsonéhoz hasonlóan egy abszolút, transzcendens tudatállapot kivetülésének tekinthető. James Whitney *Lapis*a bevallottan a buddhizmus mandalaformáiból merített, ami a világ molekuláris és kozmikus spirálalakzatainak megfelelője. Az absztrakt film nyugati parti művészei a meditáció kiterjesztésének tekintették a munkáikat.

5.3.4. A kompozíciós keret

Az absztrakt szekvenciák kerete nem csak a montázzsal megteremtett keretezés, vagyis az ellenbeállításokkal való „közrefogás" lehet. A kompozíciós keretezést mindig a külső világ terében megjelenő absztrakciók esetében használják, mivel ezekben a jelenetekben az absztrakció a szereplők terének egyenértékű része.

[49] Sitney: *Visionary Film*. p. 265.



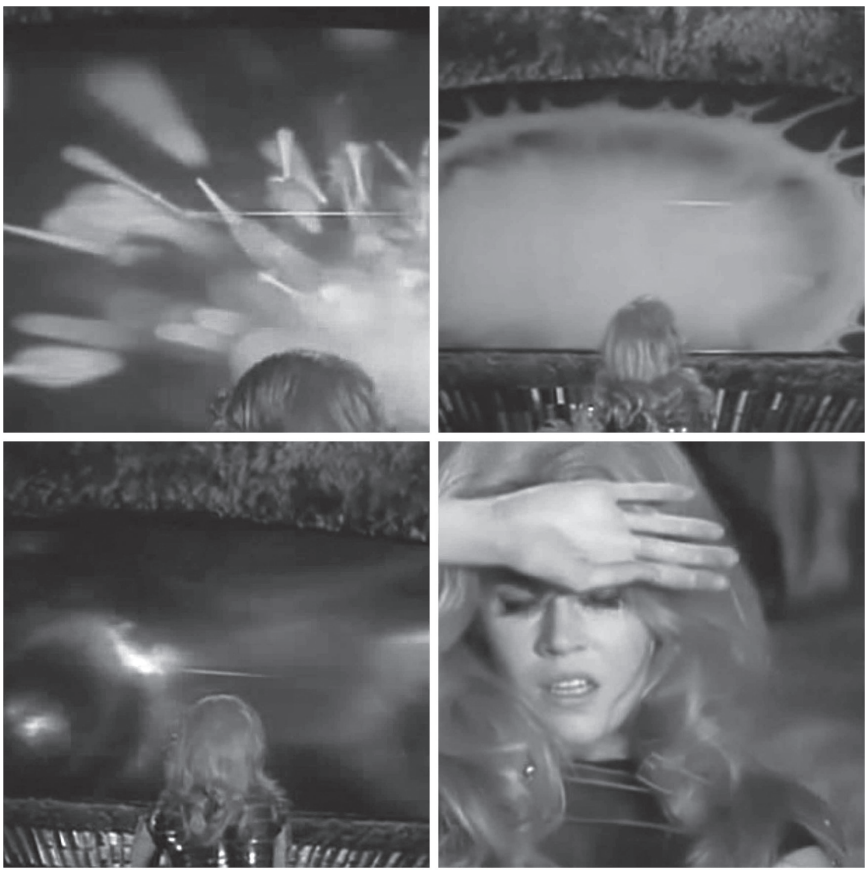
Donald Cammell – Demon Seed

Az absztrakció itt a valóság tereiben jelen lévő keretekkel van közrefogva: ablakkeretek, ritkábban képernyők keretei határolhatják az avantgárd technikáival létrehozott nonfiguratív fényjátékokat. A képkompozíciókba helyezett absztrakció ezzel a keretezéssel tovább szelídülhet, hogy még inkább a film diegetikus terére legyen utalva. Ezzel a módszerrel az absztrakció és a szereplők/nézők közé nagyobb távolság ékelődik, a fényörvények képfolyamai nem telítik ki a vásznat. Ez az avantgárd formanyelvének kompozíciós korlátozása, hasonlóan hatékony térbe-helyező gyakorlat, mint a gyakori ellenbeállítások montázsa.

Az ablakkerettel határolt absztrakció a legelterjedtebb kompozíciós keret. A *Star Wars* hipertér-ugrásának nagyon rövid szekvenciája, a *Star Trek* és a *Barbarella* űrutazásának jelenete, a *Fantasztikus utazás* emberi testbe merülésének és az *Igazak* hangsebesség-áttörésének képsora mind kihasználja a pilótafülkék, űrkabinok ablakának kompozíciós lehetőségét.

Ezek a kompozíciós keretek erősítik az absztrakció narratív térbe való helyezését. Az előtérben lévő ablakkeret, az ismert világ szélei lehatárolják az ismeretlen világhoz tartozó absztrakciót: az előtér és háttér hangsúlyozásával megteremtik az absztrakt tér perspektíváját. Ezekben a szekvenciákban általában nincs szükség az absztrakt kép formavilágának perspektivikus megnyújtására, mint a *2001* vagy a *Tron* absztrakciója esetében, ahol az absztrakt forma grafikus szabadságát nem korlátozza semmilyen külső elem. A kompozíciós keretbe foglalt szekvenciák az ilyen kerettel nem határolt absztrakciókkal ellentétben gyakran sokkal síkszerű alakzatokkal működnek. A *Barbarella* absztrakciója kimondottan foltszerű, cseppfolyós, az *Igazak*é pedig a Belson-formavilágra jellemző felhőszerű, színes gázokra emlékeztető formát ölt. Összefoglalva: a narratív tér vagy az absztrakció megnyújtásával, térszerűvé tételével, vagy a kompozíciós keret előtér-háttér hangsúlyozásával szippantja be az absztrakciót.

A két keretezési stratégiára a kontextus kérdésénél már vizsgált *A komputer gyermeke* szolgáltat kiváló példákat. A film második felében



Roger Vadim – Barbarella

lévő kulcsjelenet az absztrakciót hosszú szekvenciában engedi kibontakozni, amihez csak a *2001* monumentális avantgárd szekvenciája hasonlítható, ám más jeleneteiben az absztrakció markáns kompozíciós keretbe, egy képernyő határai közé szorul.

Proteus, a feltaláló egész házában jelen van, kamerákon keresztül mindent az ellenőrzése alatt tart. A film nagy része ebben a zárt térben játszódik: Proteus a tudós feleségét (Julie Christie) rabként tartja fogva, mivel zavarodott, kiismerhetetlen tudata – ahogy teremtőjének megvallja – ki akar szabadulni a „dobozból". *A komputer gyermeke* tehát a bezártság többszörösen rétegzett feszültségére épít, a technikát mitizáló, a mesterséges intelligenciát démonizáló kamaradrámaként működik.

A film tizenharmadik percében induló jelenetben egy tudósokból álló delegáció ismerkedik meg Proteusszal. A főszereplő tudós egy zárt

szobába invitálja a meghívottakat, amelynek közepét a szuperintelligens számítógép foglalja el. A látogatók a képernyő előtt foglalnak helyet, a nappalikba helyezett televíziókhoz hasonló viszonyba kerülve a monitorral.

Az absztrakciót háromféle plánban mutatja az elbeszélés. A legtágabb, ilyen értelemben leginkább keretezett beállítás a szereplők háta mögül készített totálkép, amelyben Proteus képernyője elenyészik a szoba terében. A második, már közelebbi, de még mindig a fikciós térrel keretezett plánban Proteus képernyőjét közelebbről látjuk; a képernyő majdnem kitölti a vásznat, ám a monitor kerete és a vászon kerete között még mindig érzékelhető a távolság. A harmadik típus ezekhez képest megfelel a klasszikus keretezett absztrakció normájának: Proteus tudatának képe, azaz Belson absztrakt szekvenciája teljesen kitölti a képkeretet.

A különböző képekbe illesztett absztrakció keretezettségének mértékét, az azzal változó feszültséget jól szemlélteti a jelenet. A három plántípus három szinten keretezi az absztrakciót, ezzel különböző fokozatokban működteti azt. A különböző távolságban filmezett képernyő és a szereplők arcáról bevágott felvételek a klasszikus térszervezés minden szabályának megfelelnek. Ám amikor a Proteusról készült közelképeken az absztrakció betölti a vászon terét, Belson felvételei hirtelen feszültséggel telnek meg. Ez a jelenet szemléletesen jeleníti meg a keret szűkítésével létrehozható feszültség mértékét: mindamellett, hogy mind kompozíciósan rendkívül keretezett, és ellenbeállításokkal is sűrűn tagolt ez a keretezett absztrakció, abban a pillanatban, amikor a képet betölti a verbalizálhatatlan és ismeretlen eredetű fényjáték, a jelenet megtelik feszültséggel. Ennek a film második felében megjelenő tagolatlan keretezett absztrakció miatt van jelentősége. Amikor a Julie Christie által alakított tudósfeleséget végül elragadja és magáévá teszi Proteus, a virtuális valóság fogságából szabadulni akaró informatikai szörny, egy háromperces, teljes képernyőt betöltő absztrakt szekvencia ábrázolja a nő megtermékenyítését, illetve a gép szabadulását.

Ez a hosszú keretezett absztrakció pontosan modellezi az eddig tárgyalt formatorzulásokat és térszervezési szabályokat. Amíg a képernyőbe zárt Proteus képe pont annyira síkszerű, mint Belson eredeti filmjének terei, addig a film végi hosszú szekvenciában már a *2001* absztrakciós stratégiája szerint alakul át a kép: perspektivikusan megnyúlik, a végtelenbe vész. Ezzel az elbeszélés a virtuális térből kiszabadult komputer tudatának szabadságát nyomatékosítja, a tér mélysé-

ge itt az elszabadult antagonista megállíthatatlan behatolását ábrázolja. Nem véletlen, hogy ezt a szekvenciát nem Belson korábban készült filmjének bevágásával készítették, hanem új effektusokkal megnyújtott alagúttá transzformálták az avantgárd filmes képi világát. Ezzel ez a tagolatlan szekvencia külön hangsúlyt kap, és megmutatja az avantgárd absztrakció és a narratív játékfilmek absztrakciója közötti különbséget. A célorientált narratíva dramaturgiája, annak előremutató energiái átalakítják az avantgárd absztrakciós terét, a diegézis fogságába került absztrakció perspektivikusan megnyúlik, hogy alkalmazkodni tudjon a zárt fikciós tér, a néző által ismert „valóságos világ" szabályaihoz.

5.3.5. Dramaturgiai kulcsszerepek: az absztrakció mint a fordulat kísérője – az absztrakció helye a narratívában

A keretezett absztrakció dramaturgiai funkcióját meghatározza a cselekmény idejében elfoglalt helye. A tagolatlan absztrakciók éppen tagolatlanságuk, gyengébb keretezettségük révén szabályozottabb cselekményszervezői feladatokat látnak el.

Az absztrakció az ismert világ ábrázolása helyett önálló világot épít föl, amit formák, alakzatok, nehezen leírható színszekvenciák alkotnak. Az absztrakció és a nem absztrakt, ábrázoló képek közötti feszültség az ismert és ismeretlen világok találkozásában keresendő. A nonfiguratív színjátékok, ha nem hordoznak a narratíva számára fontos jelentést – ami a lírai absztrakció technikáinál megszokott –, mindig bizonyos szerepet öltenek magukra. A kiterjesztett film technikáival készült szekvenciák általában a megmagyarázhatatlan jelenségek, a fantasztikus és ismeretlen látványosságok szerepeibe kerülnek: mivel nincs bennük narratív információ, pusztán az attrakció erejével hatnak, az avantgárd jelentésnélkülisége miatt a nagyjátékfilmek fikciós világába mint fantasztikus jelenségek kerülnek. A közvetlen keret feladata pedig egyrészt az, hogy lehatárolja az absztrakciót a film többi, figuratív, a valóságból vett „tartalommal" bíró képeiről, másrészt pedig a fantasztikusjelenség-szerepnek a megerősítése a szereplők tekintetének irányával és egyéb keretező eszközökkel (kompozíciós keret, ellenbeállítás). A tekintet, ami a megmagyarázhatatlan absztrakcióra irányul, a filmnéző közönség tekintetét is irányítja: a gyakran visszatérő, rövid snittek, amelyek a szereplők csodálkozó arcát mutat-

ják, a filmnéző tekintet párjaivá válnak. Az absztrakt avantgárd film megmagyarázhatatlan formája, minden racionális magyarázatot hanyagoló szerkezete a narratív környezetben megtartja saját rejtélyességét, ám ez a rejtélyesség mindig az adott film fikciós világához tartozó dologhoz kötött lesz: legyen az egy szuper számítógép kiismerhetetlen agya, a kozmosz végtelenébe nyíló csillagkapu, az LSD által keltett vízió kezdete, mérhetetlen mennyiségű digitális információ áramlása az agyban vagy a világ keletkezése.

A tagolatlan keretezett absztrakció szokatlansága és hossza, vagyis az ismerős világ megnyugtató ellenbeállításainak hiánya miatt akár ki is lógna a klasszikus elbeszélés keretéből, de az elbeszélői tér a diegetikussá szelídített absztrakciót kordában tudja tartani azzal, hogy az elbeszélés dramaturgiai kulcspozícióba helyezi.

A tagolatlan keretezett absztrakció leginkább a film első felvonását lezáró vagy az utolsó felvonását bevezető dramaturgiai határként működik. Az elbeszélés szerkezetében az absztrakció ezek szerint mindig a cselekmény fordulópontján található. Az elbeszélés epizódok és fordulatok láncolataként épül fel, vagyis a jelenetek erre a két csoportra oszthatók. Kovács András Bálint meghatározásában „fordulatoknak azokat a jeleneteket nevezzük, amelyekben olyasmi történik, amely megváltoztatja a történet menetét”.[50] Az eddig vizsgált tagolatlan keretezett absztrakciós jelenetek az elbeszélések kiemelt fordulópontjai: ezek a hangsúlyos avantgárd „látványbetétek” megváltoztatják az adott történet menetét. Kitüntetett szerepük éppen absztrakt formavilágukban rejlik, hiszen ezen jelenetek tartalma a nonfigurativitás miatt gyakorlatilag leírhatatlan. Az értelmezést csakis az adott műfaji kontextusuk, illetve a cselekményben betöltött szerepük könnyíti.

(1) Absztrakció az expozíció végén

„A film elején az elbeszélésmód mérsékelten öntudatos, és egyértelműen titkolózó. Ahogy a film halad előre, a narráció kevésbé öntudatossá és egyre inkább közlékennyé válik.”[51] Bordwell e megállapítása az amerikai narratív filmek 1960 előtti korpuszára korlátozódik, mivel a klasszikus elbeszélésmód ebben a korszakban szinte változatlan

[50] Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Új Palatinus, 2009. p. 91.

[51] David Bordwell: A klasszikus elbeszélésmód. In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2004. p. 186.

szabályokkal működött. Az 1960-as években, a hollywoodi reneszánsz korszakával megjelentek olyan narrációs stratégiák az amerikai filmgyártásban, amelyek kikezdték a klasszikus szabályokat. Ám a szabályok megszegését a rendszer csak bizonyos szintig tolerálta, vagyis a maga képére formálta, a műfaji rendszerbe illesztette az európai új hullámok hatását.[52] Az absztrakt film formanyelvének narratív keretek közé vándorlása jellemzően a hatvanas években indult meg – tehát az avantgárd deviáns szabálytalanságának követése látszólag beleillett a korszak önmegújító törekvései közé. Ám én amellett érvelek, hogy az absztrakció leginkább a klasszikus narratív szabályokat betartó nagyjátékfilmekben dominált, a kivételek közé tartozó szabálytalanabb, modernista hatásokkal bíró filmek – mint a *2001* vagy a *Trip* – sem az *absztrakció miatt* tekinthetőek formabontónak.

A film első jeleneteinek legfontosabb funkciója saját játékszabályainak lefektetése, a főszereplők közti viszony felvázolása, a film cselekményvilágának bemutatása, illetve a hősök alapvető motivációinak felvázolása. Az expozíció közlékenysége, vagyis a fontos információk adagolásában mutatott hajlandósága persze műfajonként változhat. Egyes bűnügyi műfajokban – mindenekelőtt a thrillerben, de esetenként a krimiben is – az expozíció a film leglényegesebb információját, a gyilkos kilétét titkolja el. Más műfajok, mint a melodráma sokkal közlékenyebbek, hiszen itt nyílt kártyákkal játszik velünk az elbeszélés: nagyon sok információt kell átadni az expozíció rövid jelenetei alatt, hiszen a néző kíváncsiság általában a történet kimenetelére vonatkozik, nem pedig egy múltbéli eseményre.

Azok az absztrakciót alkalmazó filmek, amelyek a keretezett absztrakciót a film első jeleneteibe helyezik, expozíciójukat tekintve általában közlékenyek és mindentudók. Az absztrakció ezekben a filmekben akkor szabadul el, amikor már mindent megtudtunk ahhoz, hogy a történet kritikus része, az izgalmakat tartogató problémamegoldás végre elkezdődjön.

Az 1978-as *Superman* teljes mértékben megfelel a klasszikus elbeszélés minden szabályának, nehezen állítható róla, hogy magán viselné bármiféle nyomát a hatvanas évek formabontásának, nyelvi forradalmának. A Krypton bolygóról száműzött, természetfeletti erőkkel, fantasztikus képességekkel rendelkező fiú története a hetvenes évek második felére bebetonozódott hollywoodi reneszánsz sikerfilmgyártása konzervatív tálalású produktumának tekinthető. A *Csillagok hábo-*

[52] Lásd Pápai Zsolt: Az akció lebontása. *Metropolis* 2009/2: Robert Altman.

*rújá*val elinduló trendben nem az elbeszélés, hanem a filmtechnika és az attrakcióhajszolás korlátait és új lehetőségeit aknázták ki a nyári sikerfilmek.

A *Superman* expozíciójában megismerjük Krypton uralkodáját, Jor-Elt (Marlo Brando) és az antagonista Zod tábornokot, akit száműznek a bolygóról. Mivel Kryptonra pusztulás vár, az uralkodó a fiát a Földre menekíti, ahol képességei emberfelettivé fogják tenni. A következő fejezetben megismerjük a Kent család által befogadott fiút, akinek a szupererejét nevelőszülei több-kevesebb sikerrel próbálták titokban tartani. Apja halála után Clark megtalálja Jor-El hagyatékát, egy zöld kristályt, ami északra vezeti. Ott megismerkedik igazi apjával, aki szellemszerű, lebegő alakban egy kristálypalotában fogadja. Itt Clark szembesül képességeivel, igazi lényével: apja iránymutatásával magára talál. Az absztrakt szekvencia ennek az öntudatra ébredésnek az illusztrációja, ami egyszerre belső és kozmikus utazás, amely tizenkét „földi" évig tart. A szekvencia után újra a kristály palotában vagyunk, de Clark már a híres kék-piros jelmezben látható, az őt alakító színész is lecserélődött, ám Christopher Reeve-ről közelképet még nem látunk, csak a történetet meghatározó változást tudatosítjuk magunkban. A keretezett absztrakció után felharsan John Williams főtémája, ami tovább erősíti a történet új fejezetének nyitányát: a *Superman* tulajdonképpen csak most kezdődött el. Az absztrakt szekvencia változást jelöl: Clark Kent megtalálja hivatását, Supermanné válik. A szekvencia érdekesmód nem válik teljesen információhiányossá, Marlon Brando hangja fogalmi támpontokat ad a tájékozódáshoz. Ez az isteni hang által magyarázott absztrakció a keretezettség ritka, függőleges formáját nyújtja: nemcsak az ellenbeállítások és a történet legitimálja az absztrakciót, hanem a Brando kommentárjában elhangzó kulcsszavak is, mint a „kozmosz", az „erő" stb. Akármennyire is visszahúzza a narráció a nonfiguratív formajátékot a fogalmak biztonságos talajára, a *Superman* absztrakciójának dramaturgiai funkciója jellemző az összes többi vizsgált filmre: a narratívában komoly határponthoz, cezúrához érkezünk.

A *Tron* című film esetében az absztrakció a virtuálisjáték-világ és a valóság közti határmezsgyeként szerepel. Amikor a főhőst magába szippantja a számítógép expresszionista játékkozmosza, az attrakció látványos cezúraként zárja le az expozíciót.

A *Trip* bevezetőjében megismerkedünk a főhős belső vívódásával, magánéleti problémáival, amelyek okán LSD-szakértő barátja segítségét kéri. Miután Corman minden kártyát kiterített a néző elé, vagyis

a szereplő világa érthetővé, motivációja átélhetővé vált, az absztrakció cezúrájával vezette be a nézőt a pszichedélia narratívaromboló, alternatív valóságába.

James Cameron *Avatar*jának története, vagyis Jake Sully (Sam Worthington) missziója is a kerezett absztrakcióval indul: a mozgássérült főhős avatar-testbe költözését, újjászületését egy digitális technikával animált nonfiguratív szekvencia jelzi.

Az expozíciót lezáró absztrakt képsorok a feliratok funkciójához hasonlóak. Mivel tagolatlanok, gyakorlatilag kiesnek a film teréből, annak ellenére, hogy mindig a főhős szemén keresztül kerülnek a nézők elé. Azaz egyszerre diegetikusak, vagyis térbe helyezettek, ugyanakkor a feliratszekvenciák nondiegetikusságához hasonlítanak, ami a cezúrajellegükből, látványos határszerepükből adódik. A feliratszekvenciák *(title sequence)* legfontosabb feladata az, hogy bevezessék a nézőt a narratívába. Az expozíciót lezáró absztrakció a narratíva új fejezetét, egy új szituációját vezeti be. Azt sugallja, hogy ami utána következik, az radikálisan más lesz, mint amit előtte láthatott a néző. Vagyis a keretezett absztrakció expozíciós feladata az előzetes várakozás felkeltése: hasonlóan a színpadi függönyhöz, egyszerre elrejti és sejteti egy történetnek vagy egy show-nak a kezdetét. A színdarabok esetében a felvonások közötti narratív szünetet a függöny leengedése testesíti meg. Miközben a gyakran látványos mintákkal díszített posztó leereszkedik, tudjuk, hogy a színpad játékterében fontos változások zajlanak: a színészek egy új jelenetre készülnek. A függöny nondiegetikus közbeavatkozása egy külső, elbeszélői akarat megnyilvánulása.

Az absztrakt szekvencia egyetlenegy narratív szerepet tölt be: a történetet kibontó határátlépést. Ha kivágnánk, nem válna egyértelművé a néző számára, hogy mi is történt. Ám a szekvencia formavilágát, hosszát nem indokolja semmi a történet világából. Azon túl, hogy a számítástechnikához vagy az űrutazáshoz kötődő történetek kialakították a maguk absztrakt formakészletét, a konkrét alakzatok megjelenése, egymásutánja teljes mértékben önkényes. Hasonlóan a függönyök szövetének mintázatához, ugyanaz a formavilág más-más határátlépést is jelölhetne, vagyis a szekvenciák felcserélhetőek. Éppúgy, ahogy ugyanaz a függöny más előadások szünetéhez is felhasználható.

A közlékenység tekintetében az absztrakt szekvenciák törést visznek a narratívába. Az elbeszélés nem árulja el, hogy a szemünk elé táruló nonfiguratív színörvények és fényalagutak pontosan micsodák, ám a műfaji keret és az absztrakció viszonya a szereplőkhöz (külső vagy belső térként megjelenő absztrakció) nyújt bizonyos kapaszko-

dókat. Gyakran nem ismerjük meg a formák jelentését, vagy pontosan nem értjük, hogy a szereplővel (és velünk) éppen mi is történik, ám mivel a keretezett absztrakció elterjedt sémává vált, előzetes tudásunk és az absztrakció formája segít elhelyezni azt a történetben. Ezért az absztrakció az elfedést is szolgálja: magyarázat helyett megmutat, értelmezés helyett magával ragad. Még egy, a realisztikus motivációra annyira precízen ügyelő elbeszélés, mint a Robert Zemeckis által rendezett *Kapcsolat* végén felbukkanó absztrakt féregjárat jelenségét sem tudja megmagyarázni a racionalitáshoz annyira ragaszkodó hősnő. Vagyis a narratíva tudásmezejében[53] az absztrakció mindig olyan törést jelent, amit az elbeszélés nem foltoz be utólag, ám erre nincs is szüksége, hiszen a keretezett absztrakció érthető sémává vált. Ha sikerülne bármilyen formában teljesen megmagyarázni az absztrakciót, megszűnne annak titokzatossága, vagyis éppen az a tulajdonság, amit az absztrakciót absztrakcióvá teszi, ám narratív szerepe miatt mégis valamiképpen determináltan, alagútként, hídként, kapuként működik.

Összefoglalva: a keretezett absztrakcióban két ellentétes erő munkálkodik. Az egyik az avantgárd öröksége: a nyelven túliság, a megmagyarázhatatlanság, a formák esztétikuma, öncélú látványossága – röviden, attrakciója. Ezzel ellentétben a klasszikus elbeszélés tere és ideje mint szabályozó és korlátozó erő működik: a narratíva kerete, az ellenbeállítások és a kompozíciós keretek olyan megszabott szerepbe kényszerítik az absztrakciót, ami jelentéssel öltözteti fel látszólag „jelentéstelen" formájukat. Az avantgárd és a narratívaszervezés e két ellentétes ereje közül a legtöbb esetben az utóbbi kerül ki győztesen, hiszen az ő közege a befogadó, vendéglátó közeg. Az avantgárd hatása azon keretezett absztrakciók esetében nyilvánulhat meg látványosabban, ahol a keretek fellazultak: a tagolatlan, hosszú, kompozíciós keret nélküli absztrakciók esetében.

Az expozíciót lezáró absztrakt szekvencia a narratív funkción azt a célt szolgálja, hogy megelőlegezze az elkövetkező jelenetek fantasztikumát. Röviden: az absztrakció a műfaji szabályok megváltozását, felülírását, a realisztikus ábrázolás fantasztikusba átlépését is jelöli: azaz a narratív határ jelölése mellett műfaji határkijelölés is lehet a feladata. Az *Avatar* keretezett absztrakciója után Jake nemcsak a Pandora bolygót lakó lények testébe kerül, hanem érzékelése, a valósághoz való viszonya is megváltozik. Részese lesz a bolygó addig soha nem látott,

[53] Lásd Edward Brenigan: Narráció. In Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és verbális narráció*. Szeged: Apertúra Könyvek, 2011. pp. 45–52.

mesebeli faunájának, megismerkedik a naavikkal, azaz az őslakosokkal. Az addig a hideg technikai világra utalt főhős az absztrakcióval jelzett átváltozás után átlényegül a bolygó természetközeli, fantasztikus misztériumához. A *Trip* expozícióját záró LSD-hallucinációs szekvencia után a valóságtól teljesen elrugaszkodott, pszichedelikus világba kerülünk, a *Csillagkapu* absztrakciója egy ismeretlen, fantasztikus bolygó világára repíti a szereplőket. A *Tron* esetében is hasonló a változás: a játékvilágot éles fénysugarak expresszionista kavalkádja teremti meg. Tehát a keretezett absztrakció a műfaji határok átlépését is jelenti: ha a film expozíciós, első jelenetei zárásaként szerepel, akkor az utána következő fabula fantasztikumát legitimálja. Az absztrakció részleges információhiánya és attrakciója, közlékenységének abszolút felszámolása minden utána következő valószerűtlen esemény katalizátora lesz, illetve a formanyelv stilizáltságát is előkészíti. A *Tron* esetében ez a stilizáció az expresszionista díszletekre vonatkozik, a *Trip* formavilága sokkal közelebb kerül az avantgárd film szertelenségéhez. Ebből a szempontból a Corman-film minden, keretezett absztrakciót tartalmazó filmnél radikálisabb formanyelvet használ az expozícióját záró absztrakt szekvencia után. A vizsgált filmkorpuszban ezt a stilizációs szintet csak Malick *Az élet fája* című filmje közelíti meg, ami érdekes módon – hasonlóan a hatvanas években készült exploitation filmhez – egy belső utazást követ végig, csak a drog és az ellenkultúra kizsákmányolása helyett egy személyes vízió bemutatása a cél.

(2) Az absztrakció mint az epilógus előkészítése

Az elbeszélés idejében elfoglalt pozícióját tekintve az absztrakció másik domináns helye az epilógus előkészítése. Hasonlóan a film első negyedében betöltött szereppel, az absztrakció itt is éles cezúraként vezeti be a történet problémáinak megoldását elmesélő egységet. Viszont amellett, hogy a film végén szereplő absztrakció bizonyos műfaji szintlépést, fantasztikus stilizációt előlegez meg, itt valami kulcsfontosságú titkot is feltárhat. Az absztrakció katarzisként robban. A legtöbb esetben az absztrakció formavilágából adódó hiány titokzatos sokként átértelmezi a narratívát, a klasszikus elbeszélés realisztikusságát. A filmet lezáró irreális, valószerűtlen megoldást továbbra is az absztrakció motiválja, ám szerepe a játékidőben elfoglalt helyéből következően nem az előkészítés, hanem a feltárás. A *2001* végén elszabaduló hosszú absztrakció egyrészt az azt követő szürreális hotelszobajelenetet és

Csillaggyermek képsorát előlegezi meg. *A komputer gyermeke* absztrakciója szintén egy fantasztikus, elképzelhetetlen és irreális jelenségnek ágyaz meg: a számítógép és a főszereplő frigyéből született természetfeletti gépgyermek születésének. A *Kapcsolat* végére helyezett szekvencia – *2001*-hez hasonlóan – szintén egy álomszerű jelenetet vezet be, fogadtat el a nézővel: a csillagásznő egy csodás fényekben úszó, a Vega csillagrendszer egyik bolygóján lévő tengerparton a halott apja képmásával találkozik. Vagyis a fabula központi rejtélye minden esetben szürrealitása, valószínűtlensége és hihetetlensége révén felülírja az addig felvázolt valóságszabályokat. Az absztrakció itt is ennek a szabályszegésnek az elrejtője, illetve elfogadtatója.

A klasszikus elbeszélésben az epilógus szerepe a hiányok befoltozása, azaz a történet megnyugtató, minden kérdésre és nézői hipotézisre válaszoló lezárása. A keretezett absztrakcióval bevezetett epilógusok itt felsorolt példái ennek ellenére nem adnak mindenre megnyugtató választ. Erre a legjobb példát szintén a *2001* epilógusa kínálja: nem válik egyértelművé, hogy az absztrakció hová repített minket, mert Bowman öregkori, magányos haldoklását bemutató jelenet nem a megszokott módon van felépítve. A fiatal, „jelen idejű" Bowman nézőpontjából látjuk az öregkori mását, majd minden nézőpontváltással egy-egy újabb időugrás következik. Vagyis a tér és az idő összezavarodik, nemcsak a jelenet helye, hanem az ideje is bizonytalan. A kérdőjeleket tetőzi a Föld fölött lebegő Csillaggyermek záróképe, ami az űrhajós újjászületéseként, vagy valami ismeretlen, optimista kezdet szimbólumaként is értelmezhető. Vagyis a *2001* absztrakciója után következő epilógus a film legenigmatikusabb jelenete, modernista, elbizonytalanító vágásai kilógnak a film korábbi, sokkal konzekvensebb fogalmazásmódjából. Ám Kubrick filmjének filmtörténeti pozíciója nem teljesen egyértelmű, hiszen egyrészt a modernista, kihagyásos elbeszélés, másrészt a klasszikus műfaji narratívák kereszteződésében helyezkedik el: a film végén szereplő absztrakció radikális hossza és az azt követő jelenetek ellipszisei is Kubrick szerzőiségének sajátosságát tükrözik.

Erre az elbizonytalanításra a *Kapcsolat* sokkal konzervatívabb példával szolgál. Itt az absztrakt formával megjelenített csillagközi utazás utólag, a földi valóság racionalizáló nézőpontjából kérdőjeleződik meg: Eleanor nem tud semmi tárgyi bizonyítékot adni a feltáró bizottságnak, ami a földi idővel mérhetetlenül rövid ideig tartó utazását, ezzel pedig az abba befektetett pénzt és energiát igazolná.

Az epilógusokat megelőző absztrakció mindig a titok feltárulkozását jelöli. Az absztrakt szekvenciában a néző tudása és a narráció tudása

közé egyenlőségjel kerül, azaz a film nézője és az absztrakciót néző szereplő tudása ugyanakkora. Tulajdonképpen a két fél tekintete itt a szubjektív beállításokhoz hasonlóan egybeolvad. Emiatt a filmvégi absztrakció a kíváncsiság fokozásának legmegfelelőbb eszköze: visszatartja a titok feltárását, illetve jelentőséget ad a közelgő eseményeknek, mint afféle vizuális dobpergés. Amikor a *2001* hosszú absztrakciója után Bowman és a néző megpillantja a futurisztikus hotelszobát, ugyanúgy meglepődnek a látványon. A meglepődést pedig éppen az absztrakció készíti elő, vagyis az absztrakció azon képessége, hogy úgy mutat egy jelenséget, hogy közben minden információt visszatart, hiszen nem tudjuk, hogy a fényjelenségek pontosan micsodák, csak a formák és a perspektívából adódó mozgás alapján tudunk következtetni egy korridorra, azaz átvezetésre. Ám mivel az absztrakt formáknak nincs referenciájuk, bármennyire is próbáljuk a narratíva alapján értelmezni azokat, nem járunk sikerrel, csak az absztrakció formája alapján következtethetünk egy alagútra. Ezért az absztrakció olyan függönyként vagy maszkként funkcionál, amely a feszültségfokozás érdekében került a narratívába. Az absztrakció megszakadása ugyanazzal a megkönnyebbüléssel jár, mint amikor a titokzatos gyilkosról lekerül a maszk, és kiderül a néző számára a kiléte. A keretezett absztrakció tagolatlan formája éppen úgy kelt zavart és kényelmetlen feszültséget a nézőben, ahogy egy maszk. Mert egyszerre mutat meg valamit, amit nem értünk, és tartja vissza valaminek a megmutatását: a tagolatlan absztrakció ezért mindig egy-egy jelentős fordulat kísérője.

(3) Az absztrakció mint a beavatás rítusa – az absztrakció mint vetített kép

Az absztrakt szekvenciáknak fontos narratívatagoló funkciójuk a filmek kiemelt helyére pozicionálja őket. Az előző alfejezetben ezeket a funkciókat vizsgálva különítettem el expozíciót záró, illetve epilógust bevezető tagolatlan absztrakt szekvenciákat. Az alábbiakban a keretezett absztrakciók fabulában betöltött szerepüket vizsgálom.

A narratív szerkezetekben betöltött cezúraszerepük, illetve a fordulat kísérőjeként új, meghatározó fejezetek bevezetését szolgáló, a narratíva határterületeit kijelölő funkciójuk révén általában egy konkrét szereplőhöz vagy tárgyhoz kötődnek az absztrakciók. A diegetikus térhez alkalmazkodó, a történet zárt világában konkrét jelenségként való megjelenésük miatt az absztrakt szekvenciák nem a semmiből

bukkannak fel. Az absztrakt film önmagában, a narratív kontextus hiányában is leírható, a szerzők gyakran a filmvetítések katalógusában a filozófiára, tudatállapotokra vagy egyszerűen a filmek technikai paramétereire hivatkoznak, amikor az absztrakcióról „beszélniük kell". Az absztrakt filmek körüli diskurzust, a filmek értelmezését a szerzők, illetve az avantgárd film közönsége teremti meg. A narratív filmben szereplő keretezett absztrakció értelmezését, vagyis a diskurzust maga az adott film fabulája alakítja ki.

A keretezett absztrakció jelensége általában valamilyen, a történetben szereplő tárgyhoz vagy személyhez kötődik. Ez többszörösen igaz a hangsúlyozott dramaturgiai törést jelentő, hosszú ideig kitartott, tagolatlan absztrakciókra.

A *2001*-ben az absztrakt szekvenciát a film központi szereplője, a titokzatos jelenlétével évmilliókat átfogó Monolit idézi elő. Az űrben lebegő misztikus, fekete hasáb vezeti Bowman űrkapszuláját arra a pontra, ahol a kozmosz tere megtörik, fantasztikus alagutat ütve az ismert világ felületébe.

A *Trip* és a *Tron* absztrakcióját már egyértelműen köthetjük egy-egy központi szereplőhöz: az elsőnél a drog, a másodiknál a videojáték teremti a szekvenciákat – ugyanez mondható el az *Altered States* és a *Demon Seed* szekvenciáiról is. A *Superman* szolgáltatja az ilyen típusú megszemélyesítések legjobban verbalizálható példáját, hiszen itt Clark Kent apjának szelleme mutatja meg absztrakció formájában fia szuperképességének igazságát. A *Csillagkapu* és a *Kapcsolat* absztrakciója egy-egy technikailag ismeretlen eredetű tárgyhoz kötődik, hasonlóan a *2001*-hez vagy a *Trip*hez.

Az absztrakciók tehát minden esetben egy meghatározhatatlan, fantasztikus tárgyhoz, ritkábban személyhez köthetők. Ezek a titokzatos tárgyak válnak az absztrakciók vetítőivé és szerzőivé egyben, ha ők nincsenek, akkor a mágikus szekvenciák is kikerülnének a filmekből. Ezek a történetelemek pedig a műfajok által meghatározottak, vagyis az absztrakció jelenlétét bizonyos fantasztikus zsánerekre korlátozhatjuk. A fantasztikus műfajok elbeszéléseiben szereplő fordulatok mindig ezekhez az irracionális szereplőkhöz köthetők, ezért válhattak megszokott dramaturgiai sémákká a sci-fi műfajában az irracionális eseményeket egyszerre ábrázoló és/vagy előkészítő absztrakt szekvenciák.

(4) Absztrakció a főcímekben

A főcímek a narratív filmek azon kezdő képsorai, amelyek egyrészt bevezetik a közönséget a film cselekményvilágába, másrészt feliratokkal felsorolják a stáb fontosabb tagjait, és a cím megmutatásával jelzik az elbeszélés elindítását. Vagyis a főcímek legfontosabb feladata az informálás és a film hangulatának megteremtése. Az informálás legalapvetőbb eszközei a feliratok: a tipográfia változatosságától és a szöveg tördelésétől a gyártás hierarchiáján keresztül egészen a műfajiság megjelöléséig terjed a főcímek nézőt közvetlenül megszólító funkciója. Egy horrorfilm betűtípusa, vizuális háttere egészen más főcímkészítési gyakorlatot kíván, mint egy romantikus filmé. Vagyis a szövegtervezés és a főcímkészítés a kezdetektől fogva kiemelt fontosságú mesterség volt Hollywoodban, hiszen a design meghatározta és előrevetítette a narratíva világát: „a betűtípus jelezhette a történet idejét vagy környezetét."[54]

Bordwell a klasszikus elbeszélés főcíméről írja, hogy „meglehetősen öntudatos, és nyíltan megszólítja a közönséget".[55] Ezért lehetséges az, hogy „az absztrakt művészet hatása a klasszikus stílusra a főcímben érhető tetten".[56] Ez számszerűleg igaz is, mivel az avantgárd absztrakciós formanyelve legnagyobb mennyiségben valóban a főcímekben jelent meg. Mégis, a jóval specifikusabb, tehát ritkább keretezett absztrakció szekvenciája másképpen működik: dramaturgiailag meghatározó helyen szerepel, így jóval több figyelmet kap a nézőtől.

Miért tekinthető az absztrakció számára a főcím néhány perce jóval szabadabb, ezzel ellentétben elszigetelt és tét nélküli „játszótérnek"? A közönség nyílt megszólítása és a feliratok révén a főcím az elbeszélésben zárványt képez. A főcímek elválaszthatatlanok a tipográfiától, a betűk kommunikatív funkciójától: az írott szó üzenetei soha nem kerülhetnek alárendelt szerepbe a vizuális gegekhez képest.

Mivel a feliratok nondiegetikusak, azaz a fikció világától független, képre ragasztott információkat közölnek, a főcím képsora mindig idézőjeles lesz a narratíva többi jelenetéhez képest. A betűk szavatolják a főcím kívülállását: a figyelem egy része a filmképeken úszó szavakra irányul, amelyek nem részei a cselekménynek. Annak ellenére, hogy a klasszikus elbeszélés általában a főcímeket is az elbeszélés elindí-

[54] Bordwell: *A klasszikus elbeszélésmód*. p. 188.
[55] Uo. p. 187.
[56] Uo. p. 186.

tására használja, a nondiegetikus, cselekményen kívüli információt hordozó tipográfia hangsúlyos jelenléte visszatartja a történetbe való zavartalan belemerülést. A sitcom tévésorozatok esetében a feliratok viszonylag hangsúlytalanok maradnak, mivel a rövidre szabott játékidő és a cselekmény sűrűsége nem engedi meg, hogy időt pazaroljon egy emblematikus stáblistára. Manapság a hangsúlyos főcímek észrevehetően háttérbe szorultak, csak a márkajelként működő címszekvenciák *(James Bond, Transformers, Mission Impossible)* maradtak fenn, a nyári blockbuster-szériákra jellemzően. Bizonyos szerzők nem szentelnek különösebb figyelmet a főcímekre, például Woody Allen filmjeit általában mindig ugyanolyan, fekete háttéren elhelyezett, konvencionális feliratok vezetik fel.

A felirattervező *(title-design)* szakma értelemszerűen az önálló életet élő, a filmtől szinte független formanyelvet használó szekvenciákra specializálódott. Ez az elszigeteltség, vagyis a feliratok által nondiegetikussá, cselekményen kívülivé, pusztán attrakciós „kötelező körré" vált főcímek szabad teret adtak az avantgárd technikáknak. Az absztrakció, az önfeledt formajáték itt soha nem válik öncélúvá, hiszen nem kell semmivel sem igazolni létjogosultságát: a felirat hagyományosan bebetonozott pozíciója minden stiláris szabálytalanságot legitimmé tesz. Ez lényeges különbség a keretezett absztrakcióhoz képest, hiszen ott a narratívának folyamatosan azon kell dolgoznia, hogy elfogadtassa a nézővel az absztrakciót, a radikális formai eltérést.

A főcímek képi absztrakciója a szöveg mögötti tapétaként, azt kiegészítő hangulatkeltő elemként működik. A főcímek a már említett elszigeteltségük, illetve a film hangulatát megelőlegező, azt rövid, attraktív látványosságokba sűrítő funkciójuk miatt bármilyen technikát alkalmazhatnak. Feladatuk a film miliőjének, cselekményének, hangulatának vagy konfliktusának megelőlegezése, a néző kíváncsiságának felpiszkálása. Hosszúbeállítástól *(Magánbeszélgetés)* képkimerevítésig *(A vad banda)*, figuratív animációtól *(Bolond, bolond világ; Kapj el, ha tudsz; A jó, a rossz és a csúf)* egészen az absztrakt filmes technikáig nyúlhatnak a stilizált főcímek alkotói. Az avantgárd technikák itt nem korlátozódnak a fantasztikus zsánerekre, sokkal nagyobb mozgástér áll rendelkezésre; a thrillertől *(Hetedik)* a vígjátékig *(Scott Pilgrim a világ ellen)* szinte minden műfajban találhatunk példákat az absztrakt szekvenciára.

Az egyik leghíresebb példát Saul Bass munkássága szolgáltatja: a *Szédülés* absztrakt főcímének funkciója a legtöbb későbbi, hasonlóan avantgárd hatású szekvenciát megelőlegezte. A John Whitney filmjei

által ihletett, női szemből kiáramló fényspirálok a cselekmény szövevényességét, illetve a szédülés később meghatározó motívumát idézik meg. A spirál alakzata a filmben ezután csak egyszer, egy meghatározó álomjelenetben bukkan fel, ezért a főcím ennek az álomnak az előjátékaként is értelmezhető. A premier plánban mutatott női szem a keretezett absztrakciók ellenbeállításaiban szereplő döbbent tekinteteket juttathatja eszünkbe, ám itt a szem nem szemlélője az absztrakcióinak, hanem forrása. Vagyis a szekvencia a film minden zavarát és bonyodalmát generáló Kim Novak-karaktert ábrázolja metaforikusan: a néző épp úgy szédül bele a spirálformák örvényébe, ahogy James Stewart a megfigyelt asszony bájaiba. A *Szédülés* főcíme ezért jelentéssel telítetté válik: a spirálforma, az örvénylés a cselekmény menetét meghatározó metafora lesz. A főcím tehát nemcsak a film hangulatának rövid kivonata, előjelzése, hanem az elbeszélés fontosabb motívumainak hordozója. Az absztrakt technikával készült főcímek gyakran enigmaként is működnek: a *Gattaca* főcímében a premier plánban felvett, lassított felvételeken zuhanó darabok az elbeszélés fontos elemei (a test tökéletes simaságára törekedő hős bőrfoszlányai), ám ez csak később válik egyértelművé. A grafikus, absztrakt vagy félabsztrakt főcímek tetemes része jelentéssel telített: az adott narratívára vonatkozó részleteket, motívumokat és szimbólumokat villantanak fel, akár egy könyvborító.

Ez a titokzatos jelentésesség a kevésbé absztrakt, a lírai film montázstechnikáját használó főcímekben még jobban kidomborodik. Kyle Cooper title designer munkái látványosan demonstrálják ezt az állítást: a *Hetedik* Brakhage-t idéző, zaklatott montázsa a sorozatgyilkos tevékenységét mutatja alig regisztrálható, rövid snittekben. A füzetoldalakat, csonkított ujjbegyet és emberi roncsokról bevágott fényképeket felvonultató kísérteties montázs darabkái a kirakósjáték-dramaturgiájú film második felének felvonásai után válnak egyértelművé. Cooper más, ehhez a lírai montázstechnikához hasonló főcímei *(Dr. Moreau szigete; Mimic – A júdás faj; A gömb)* is a rejtett motívumok összetett textúrájából áll. A thrillerben vagy a műfaj hatásmechanizmusait mozgató sci-fikben ez a főcímstílus mára szinte banálissá vált.[57] Ehhez hasonlóak azok a főcímek, amelyek az expozíció első képével feltárják saját absztrakciójukat, mint a *Harcosok klubja* fejbőrről való digitális

[57] A hatvanas években is akadt erre példa, Frankeinheimer *Másodpercek* című filmje. Később pedig az olyan filmekben, mint *A pók hálójában*, a *Hard Candy*, a *Megszólít az éjszaka*, az *Alien 4 – Feltámad a halál* és *A tetovált lány* stb.

kizoomolása, vagy a *Vérbeli hajsza* whiskyben ázó jégdarabkákról való kitávolítása.

A főcímeket különleges pozíciójuk teszi alkalmassá a szabad formajátékra: a cselekményvilágba való nézői alámerülés kiszolgáltatottsága miatt meghatározó hatásuk lehet. A szélsőségesebb érzéki támadások persze távol állnak a klasszikus normáktól: erre jó példa a francia *Enter the Void* főcíme, amelyben a szavak is pulzáló, energikus, absztrakt villogássá válnak. (A szekvencia agresszivitása, sűrűsége az amerikai strukturalista filmesek, elsősorban Paul Sharits filmjeihez mérhető.) Az absztrakció leginkább a cselekményben domináló fantasztikus, irracionális eseményeket előlegezi meg: a *Trip* kaleidoszkópos vagy a *Scott Pilgrim* camera-less technikát használó képsora jó példa erre.

A sci-fi zsánerében gyakran jelenik meg az absztrakció, ám általában nem tiszta formában. A betűket gyakran emberfeletti energiát sugárzó fénnyel rajzolják át *(Superman)* vagy monumentális méretűre nagyítják, hogy a kiemelés absztrakt vonalakká változtassa azokat *(Halálosztó, Holtsáv)*.

A főcímekben jelen lévő absztrakció soha nem integrálódik az elbeszélésbe, ezért függetlenebb, mint a narratíva által korlátozott keretezett absztrakció. Akár a történet motívumainak előzetes, fragmentált megmutatása vagy egy hangulat elvontabb ábrázolása a célja, az absztrakció mindig a főcím feladatai alá van rendelve. Vagyis a főcímben szereplő absztrakció helyettesíthető, felcserélhető és eldobható: eltűnésével nem változna meg a cselekmény menete, csak a nézők előzetes kíváncsiságán, a történetbe való alámerülés érzékeny pillanatain esne csorba. A keretezett absztrakció ezzel ellentétben nem helyettesíthető mással, mivel szerves része a cselekményvilágnak. Éppen annyira függ a konkrét elbeszéléstől, mint amennyire az elbeszélés függ tőle. Ha kivágnánk a *2001*, a *Superman* vagy *A komputer gyermeke* absztrakt képsorait, sérülne a narratíva értelmezése. A főcím absztrakciója ezzel szemben olyan cselekményindító konvenció, aminek általában nincsenek az elbeszélésben meghatározott feladatai, csak az érzelmi ráhangolódás megalapozása. Ilyen értelemben az absztrakt főcímek közelebb állnak a filmzene elvontabb, atmoszféraerősítő feladatához. A zene vizuális kiegészítői lesznek: közelebb állnak a muzikális analógiára szervezett önálló absztrakt filmekhez, mint a keretezett absztrakció jelenetszervező képsorai. A nonfiguratív montázst használó főcímekben szinte kivétel nélkül hangsúlyosan van jelen a filmzene, ami az absztrakcióhoz hasonlóan erőteljes érzelmi hatással rántja be a nézőt a film univerzumába. A hang és a kép az absztrakt képsorokban

kiegészítik egymást: a betűk megjelenése, áramlása a zene ritmusára szerveződik. A *Faster Pussycat Kill Kill*ben a hangsáv absztrakt potméterekként jelenik meg a képen, a *Brainstorm* főcímének absztrakt formái és a színészek nevei a markáns filmzene ütemére áramlanak. A tipográfia zenei szervezése Hans Richter *Infláció* című munkájában jelenik meg a maga tiszta formájában, ami az absztraktfőcím-készítés egyik előtanulmányának tekinthető: a stábtagok neve helyett itt számok és valutaszimbólumok sorjáznak a képen.

5.4. A keretezett absztrakció hossz szerinti szerepváltozásai

A keretezett absztrakció nézőre gyakorolt hatását, vagyis dramaturgiai funkcióját a műfajiság, illetve a klasszikus elbeszélésmód szabályai szerint működő narratív keret határozza meg: maguk az absztrakt szekvenciák a különböző filmeket összevetve formailag elég hasonlóak. Az avantgárd formanyelv beépülése mindig a narratíva fegyelmező keretezésével történik: az adott nagyjátékfilm története, műfaja meghatározza az adott absztrakciót, amit gyakran akár fel is lehetne cserélni bármilyen más hasonló technikával készült képsorra. Az ábrázolás hiánya nagy mozgásterületet ad a trükk-szakembereknek, hiszen nem kell hűnek lenniük az ismert tárgyi valósághoz.

Kérdéses, vajon az avantgárd formavilág mennyire hat vissza az ezt bekebelező narratívára, mennyire profitál belőle, hiszen az alapvetően nem ábrázoló és nem történetmesélő formavilág gyökeresen eltér „vendéglátója" történetmesélésre fókuszált szerkezetétől. Lényeges további osztályozási kategória ebben az esetben az absztrakt szekvenciák hosszúság szerinti eloszlása. A rövid, alig néhány másodperces szekvenciák elterjedése a számottevőbb, ugyanakkor a hosszú, többperces avantgárd betétek intenzíven befolyásolhatják a nagyjátékfilmet, hangsúlyosabb dramaturgiai funkcióval bírnak, többek puszta attrakciós elemeknél. A rövid, néhány másodperces absztrakt szekvenciák a közvetlen keretek erősebb szorításában szerepelnek: az ablaküvegen keresztül látott attrakciók *(Csillagok háborúja)* és misztikus természeti jelenségek *(Igazak)* szerepében tündökölnek, illetve akár hasonló dramaturgiai pontok jelöléseként, mint a hosszú absztrakciók: a határátlépések, utazások ismeretlen állapotait megmutató nem ábrázoló képsorok, mint a *Sötét csillag*, a *Harry Potter*, a *12 majom*, a *Silent Running*, a *Gonosz halott* egyes rövid jeleneteiben. Amikor a kerete-

zett absztrakció hosszáról beszélünk, felsejlik előttünk az absztrakció többi beállításhoz való viszonya: az absztrakció kivétel nélkül egy-egy beállítás egységének felel meg, legalábbis a kiterjesztett, expanded cinema avantgárd technikájával készült keretezett absztrakciók esetében. Vagyis minél hosszabb az absztrakt szekvencia, annál hosszabb beállításokra van szükség a megmutatására. A keretezett absztrakciót mindig az ellenbeállítások klasszikus plánjai tagolják, maga a fényjáték, a nonfiguratív látvány nincs tovább tagolva, hiszen olyan ismeretlen tereket mutatnak, amelyekben a közeli és távoli plánok értelmüket vesztik. Ez az absztrakció meghatározott narratív szerepe miatt lehetséges: a jelenségek, az ismeretlen valóság határának misztikus látványai, színpulzálásai a maguk organikusságában tagolhatatlanok. Az absztrakció részleteit bemutató közelkép is további absztrakciót szülne. Ezért a narratív keretbe ékelt absztrakt szekvenciák mindig egy önálló beállításban alakítják az adott műfaj által kiosztott szerepet.

André Bazin a filmtörténet egyik legfontosabb lépcsőfokának tekintette a hosszúbeállítás megjelenését, a tér több síkját, illetve „oldalát" játékba hozó rendezői technikáját Orson Welles filmjein keresztül mutatta be. Szerinte a szovjet montázsiskola valóságot felszabdaló, a képek egymáshoz illesztésének feszültségéből táplálkozó jelentés-alkotás módszere meghaladottá vált, amit egy sokkal realisztikusabb jelenetalkotási módszer követett: a hosszúbeállítás poétikája emelte a hangosfilmet igazi művészi rangra.[58] A belsőmontázs a klasszikus modernista film ötvenes–hatvanas évekbeli korszakának egyik meghatározó formája volt, olyan rendezőknek, mint Antonioni vagy Godard valósághoz való érzékeny, reflektált viszonyát tükrözte. A *2001* majdnem tízperces szekvenciája a klasszikus keretből való kibillenéssel, a biztonságos, hagyományos formavilág eltűnésével járó avantgárd filmes bizonytalanság állandósításával, a nézőinarratíva-értelmezés bizonytalanná válásával jár.

A keretezett absztrakció hosszúságának növekedésével egyenesen arányosan erősödik az avantgárd filmre jellemző elbizonytalanító hatás, azaz a tekintetnek és nem az intellektusnak címzett, értelmezési kódokat elutasító vizuális benyomások zsigeri hatású örvénye. Az absztrakt avantgárd film alkotóira jellemző motiváció is domesztikálódik a narratív keretbe való ágyazódással. A közvetlen keret képei, az absztrakciót közrefogó hagyományos plánok, amelyek mindig egy, az absztrakcióra reagáló szereplőt mutatnak, értelmező, vagyis a né-

[58] Lásd André Bazin: *Tilos* a montázs. In uő: *Mi a film?* Budapest: Osiris, 2002.

zőt a térben és időben orientáló satuként viselkednek. A közvetlen keret ellenbeállításai határozzák meg az absztrakció térbeli helyzetét, illetve a nézőre tett hatását. Minél rövidebb a nonfiguratív fényjáték, annál kevésbé érvényesül az avantgárd tiszta attrakciós hatása. Az absztrakció hosszúra, többpercesre nyúlásával a visszatérő, bójaként funkcionáló ellenbeállítások eltűnnek, a keret értelmező satuja fellazul, az absztrakció relatíve szabadon érheti el eredeti hatását. A *2001* tízperces keretezett absztrakciójában az avantgárd betét ellenbeállításai eleinte sűrűn visszatérve szervezik a nonfiguratív látványt, az asztronautát magával ragadó fényalagút jelenetét eleinte több értelmező, nézőorientáló ellenbeállítással mutatja be Kubrick, ám később ezek a kapaszkodók eltűnnek, a néző magára marad az absztrakt szekvencia színörvényében.

A hosszúra nyúlt, tagolatlan absztrakt szekvenciák mindig a fantasztikumot vagy a megmagyarázhatatlan jelenségeket ábrázoló műfajokban jelennek meg, ahol mindezen hatások mellett a látványnak is fontos dramaturgiai szerepe van. A nézés, az absztrakt jelenségekre rácsodálkozó szemek az ellenbeállítások kereteiben jelennek meg, vagyis ezekben a műfajokban a látványvilág gyakran reflektált. A sci-fi és a hallucinációkra épülő drogfilm (ami a fantasztikumot az anyagozás ismeretlen hatására épülve dolgozza fel) kiváló területei az avantgárdnak.

A hosszú szekvenciák helyére szinte bármely absztrakt avantgárd film behelyettesíthető lehetne – kivéve persze a tér kérdését. Az egymástól távol álló, hosszú percekre szétnyílt keretekben majdnem szabadon áramló vizuális zenét mégsem úgy nézzük, ahogy az avantgárd teljesen független képeit. A dezorientáló, a nézőt elbizonytalanító hatás éppen a narratív kontextus miatt nem tud az eredeti avantgárd film teljes nyitottságával érvényesülni. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a hosszú, tagolatlan keretezett absztrakció képsorai jutnak a legközelebb ahhoz, hogy kikerüljenek a diegézisből. Erre két jellegzetes példát lehet felhozni: a *Demon Seed*, a *Tron* és a *2001* absztrakt szekvenciáit. A *Demon Seed* végén megjelenő hosszú absztrakció kerete Julie Christie elkeseredett arcának premier plánja: a hős csukott szemmel próbál védekezni a behatoló gép ellen, sikertelenül. Semmi sem utal arra, hogy a premier plán után következő absztrakciót a szereplő tekintetén át látjuk, mivel az egy teljesen absztrakt teret ábrázol, ami feltehetőleg „valahol" a gépben van, Proteus tudatában. A *Tron* esetében is hasonló dologgal találkozunk: az absztrakciót megelőző beállításban a számítógép lézere a nézők felé irányul, ami azt sugallja, hogy az absztrakt szekvenciát tulajdonképpen mi, a nézők éljük át. A *2001*

esetében is hasonló a helyzet: bár az ellenbeállítások keretei eleinte sűrűn megjelennek, szép lassan azok is absztrakttá válnak. Habár látjuk, hogy Bowman egy űrkabinból, sőt azon belül is egy szkafanderből szemléli tehetetlenül az eseményeket, magát a kabin vagy a szkafander üvegét nem látjuk: a lehető legjobban ki vagyunk téve az absztrakciónak. A *Demon Seed* és a *2001* szekvenciáit később részletesen fogom elemezni. Az alábbi ábrán azt ábrázoltam, hogy mely keretezett absztrakciós szekvenciatípusok állnak legközelebb, illetve legtávolabb az autonóm avantgárd film hatásához. Balról jobbra haladva közeledünk az avantgárdhoz, feszegetve a diegézis határait:

Tagolt–rövid (1–5 mp)	Tagolt–hosszú (5–10 mp)	Tagolaltan–rövid (1–10 mp)	Tagolatlan–hosszú (30 mp–)
• *Igazak* • *A komputer gyermeke* • *Kapcsolat* • *Barbarella*	• *Star Trek* • *Barbarella*	• *Avatar* • *Brainstorm*	• *A komputer gyermeke* • *2001: Űrodüsszeia* • *Tron* • *The Trip*

Összefoglalva: minél hosszabb és tagolatlanabb egy keretezett absztrakció, annál inkább háttérbe kerülnek a szereplők, annál inkább a film nézőjét célozzák meg az absztrakt képsorok, vagyis annál inkább kerül közel ahhoz az absztrakció, hogy nondiegetikussá, az avantgárd hatásához legjobban hasonlító alkotássá váljon – ez persze az elbeszélői film klasszikus kerete miatt nem történhet meg.

5.5. A tekintet gyönyöre: az absztrakció mint tiszta attrakció

A narratív nagyjátékfilmek és az avantgárd film gyakorlata közötti kölcsönhatást Tom Gunning nagy hatású cikke, *Az attrakció mozija* vetette fel, amivel hosszú elméleti diskurzust indított el a hetvenes évek végén.[59] Gunning elsősorban a korai mozi (1895–1910) és az 1910-es években megszilárduló narratív film közötti kapcsolatot feszegette, elgondolásai az attrakciós film továbbéléséről jobban érthetővé teszik a keretezett absztrakció működését, illetve megjelenésének okait.

Gunning szerint a filmtörténet „primitív", 1895 és 1910 közötti szakaszában a pre-narratív filmeket a néző közvetlen megszólítása, az

[59] Az 1978-as brightoni konferencián hangzott el Gunning előadása.

egyszerű megmutatás által motivált hatáskeltés, a történeteket még nem mesélő vásári látványosság jellemezte. Szerinte célszerűbb lenne a korai mozit egy olyan koncepcióban egyesíteni, „amely a filmet nem a történetmondás módjaként, hanem egy látványsorozat közönség számára történő bemutatásaként fogja fel, ahol a csodálat az illúzióteremtés erejéből, (…) és az egzotikumból fakad".[60] Ezt nevezi Gunning attrakciónak, ami véleménye szerint „nem tűnik el a narratíva dominánssá válásával, inkább alámerül bizonyos avantgárd gyakorlatokban, és a narratív filmek komponensébe, mely egyes műfajokban (mint a musical) a többinél egyértelműbben tűnik fel".[61] Ezt azzal egészíteném ki, hogy a musical mellett a fantasztikus filmek műfajcsoportjába tartozó sci-fi az, amiben az attrakciós jelleg intenzíven tovább él, mert ebben a műfajban válik a filmet létrehozó technikai apparátus leginkább az attrakció részévé, hajtóerejévé. „És bár a narratívák konzervatívak – és szinte mindig azok –, e filmek mámorító technológiai többlete és látványos speciális effektusai teljesen más jelentéseket hordozhatnak. Gyakran a tudományos fantasztikus filmek legszignifikánsabb jelentése a látványvilágban és az emberi perceecióhoz való viszonyban található – itt nő meg a speciális effektusok jelentősége"[62] – írja Scott Bukatman. Az absztrakt film „mint bizonyos avantgárd gyakorlat" a prenarratív filmekhez hasonlóan frontálisan szólítja meg a nézőket, illetve nagymértékben függ a technikai apparátusoktól: narratív kontextus nélküli trükköknek tekinthetők.

A prenarratív korszak egyik legelterjedtebb filmtípusa volt a trükkfilmeké – melynek Méliès volt a legnevesebb képviselője. Ezek nem a cselekményre, hanem a látványos trükkök megmutatására helyezték a hangsúlyt, és ez a technikai apparátusok mozgósítására épülő attrakciódömping leginkább az ötvenes–hatvanas–hetvenes években újraéledő sci-fi műfajában érhető tetten. Gunning szerint az attrakció mozija „közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel és izgalmas látványosságokon keresztül szerez örömöt. (…) Az attrakciók mozija kevés energiát fordít lélektanilag megformált vagy egyéniséggel rendelkező szereplők megformálására. A fikciós és nem fikciós attrakciók együttes felhasználásával energiáit kifelé, a megcélzott közönség felé irányítja, nem befelé, a szereplők-

[60] Tom Gunning Az attrakció mozija. In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2004. p. 294.

[61] Uo. p. 294.

[62] Scott Bukatman: Zooming Out: The End of Off-screen Space. In Jon Lewis (ed.): *New American Cinema*. Durham: Duke University Press, 1998. p. 254.

re alapozott helyzetek felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban."[63] Az attrakciós mozi jellemzői így szinte végigkísérik a tömegfilm történetét, a hatvanas évek exploitation filmjeitől a kortárs hollywoodi (új-hollywoodi) blockbusterekig. Ám a keretezett absztrakció hosszabb, tagolatlan szekvenciái, amelyek nemcsak a tiszta absztrakciót képviselik, hanem a tiszta attrakciót is magukban hordozzák, azok csak néhány, a sci-fi műfajába tartozó filmlátványosságban tudnak dominánsan érvényesülni.

Gunning az attrakció fogalmát Eiseinsteintől kölcsönözte, aki az avantgárd színház gyakorlatát akarta átültetni a filmes montázs attrakcióiba, „amelyek agresszívan tették ki a nézőt érzéki és pszichológiai hatásoknak".[64] Ez a forrás köti össze az attrakció fogalmát az avantgárddal, hiszen az avantgárd film legtöbb formája a korai mozi nonnarratív, látvány- és hatáscentrikus örökségét folytatja. Az absztrakt film a legtisztább attrakciót valósítja meg, hiszen úgy kelt ámulatot, színpompás kavalkádja úgy ingerli a néző tekintetét, hogy maga mögött hagyja az ábrázolás konvencióit: a valóság megmutatása helyett valami nem létező, valóságon túli látvánnyal szembesít. Az absztrakt film szemnek célzott „vizuális zenéi", illetve érzékeket összezavaró fénykompozíciói nem mások, mint a korai mozi attrakcióinak, trükkfilmjeinek továbbélése. A technikai fejlesztések, amelyekkel a második világháború utáni amerikai avantgárd filmesek egy tökéletesebb, fényalapú, fotorealisztikus absztrakció lehetőségét kutatták, közvetve a narratív filmbe helyezhető újabb és újabb attrakciókat szolgálták. Hiszen a film története a nézői figyelem megragadásának fejlődéseként is leírható,[65] amibe az attrakció éppúgy beleillik, mint a történetmesélés normáinak változásai.

Az attrakciós mozi a vaudeville színházak és vidámparkok századfordulós látványosságait nem csak a hetvenes évek második felétől kezdődő hollywoodi sikerfilm-szériák *(Star Trek, Star Wars, Indiana Jones, Superman, Jurassic Park)* stratégiáiban, hanem a „filmtermékek" kiterjesztéseiként is működő tematikus kalandparkokban is megtalálhatjuk. „Lucas maga is azt vallotta, hogy filmjei közelebb állnak a vidámparkokhoz, mint a színdarabokhoz vagy regényekhez."[66] A sci-fi műfaja tudott a legjobban alkalmazkodni a filmipar attrakcióssá alaku-

[63] Gunning: Az attrakció mozija. p. 298.

[64] Uo. p. 298.

[65] Ezt a történeti ívet fejti ki bővebben Gunning elhíresült tanulmányában.

[66] Dick Tomasovic: The Hollywood Cobweb: New Law of Attraction. In Wanda Strauve (ed.): *Cinema of Attraction*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

lásához, hiszen ez az a műfaj, ami a legnagyobb teret enged a technikai attrakcióknak, látványosságoknak, fantasztikus trükköknek. Nem véletlen, hogy az attrakciós film egyik legnagyobb alakja, a Gunning által is többször felemlegetett Méliès volt ennek a műfajnak az egyik első úttörője: „Ami a forgatókönyvet, a fabulát vagy a mesét illeti, azon csak a végén szoktam elgondolkodni. Kijelenthetem, hogy az ily módon megalkotott forgatókönyvnek nincs jelentősége, mivel pusztán ürügyként használom a színpadi effektekhez, a trükkökhöz vagy a szépen elrendezett tablóhoz."[67] Méliès trükkmestersége a későbbi tudományos-fantasztikus filmek effektmestereinek, CGI-technikusainak forrása. Mivel a keretezett absztrakció, illetve rajta keresztül az avantgárd technika a narratív keretben trükkszekvenciává válik, ennek a filmtechnikai, gyártástörténeti hagyománynak fontos szerepe van: a mélièsi trükkarzenál és az avantgárd tökéletes szimbiózisba lép a science fiction absztrakt szekvenciáiban. Az ötvenes évek amerikai tudományos-fantasztikus filmjei, mint George Pal *Az időgép*, illetve *A tiltott bolygó* című munkái a filmgyártás megkerülhetetlenül fontos szereplőivé avatták a trükk-készítőket, mivel ezek az új, technikai-attrakciós filmek központi élvezeti forrássá tették a speciális effektusokat. A hatvanas–hetvenes években a filmtrükkgyártás rohamos fejlődésnek indult, ami olyan technikai úttörőknek (kísérletezőknek) köszönhető, mint Douglas Trumbull, aki a *2001: Űrodüsszeiá*ba forgatott keretezett absztrakt szekvenciájával beírta magát a filmtörténetbe.

Trumbull pályája másról sem szólt, mint az élet misztériumának megmutatásáról – arról a nem ellentmondásmentes vágyról, hogy a mozgókép feladata a nem láthatónak a lehető legreálisabb bemutatása kell legyen; nem egy történet átélése, hanem a minden történést és a hétköznapi tapasztalást felfüggesztő *élmény*, a nézőt magába szippantó látvány. Trumbull egész életében elkötelezettje volt annak a koncepciónak, ami a mozgóképet hiperreális tapasztalatként, a valóságnál is valóságosabb, az érzékszerveket megvezető élményként prezentálja a nézők számára. Így lett a filmes trükkmesterből vidámparkos: a *2001: Űrodüsszeia*, a *Harmadik típusú találkozások* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), a *Szárnyas fejvadász* (*Blade Runner*, 1982), *Az élet fája (Tree of Life*, 2011) speciális effektusaiért felelős Trumbull a 90-es években a Universal, illetve a Las Vegas-i Luxor Hotel élményparkjának fő attrakcióinak megtervezésénél kamatoztatta tudását. Számára a hullámvasút kalandja, illetve az absztrakt szekvencia ámulatba ejtő élménye

[67] Gunning: Az attrakció mozija. p. 294.

ugyanolyan értékeket képviselnek, ha úgy tetszik ugyanabba a „műfajba" esnek.[68] Trumbull trükkszekvenciák mestereként, technikai úttörőként az amerikai avantgárd absztrakt filmeseivel említhető egy lapon, aki az amerikai narratív film és az avantgárd gyakorlata közé épített hidat, a két párhuzamos filmkészítési gyakorlatot közös nevezőre hozva az attrakción keresztül. A hatvanas évek művészi igényű tudományos-fantasztikus filmhullámának zászlóshajója, a *2001: Űrodüsszeia* trükkfelvételei – közülük is legfőképpen a Csillagkapu absztrakt szekvenciája – a magasművészet babérjaira törtek. „Ez a záró szekvencia az SF filmet az »új művészet« szintjére emelte Amerikában, ahol a speciális effektus művészetté vált, és ahol a művészet is értelmezhető speciális effektusként"[69] – írja Christine Cornea. Trumbull saját rendezései közül a *Silent Running* klasszikus vonalvezetésű, az űrutazás témáját valamiféle ökológiai-pacifista üzenettel átitató sci-fi volt, ami több keretezett absztrakciós szekvenciát tartalmazott. Ám 1983-as filmje, a Christopher Walken főszereplésével forgatott *Brainstorm* tipikus példája az attrakciós mozit több szinten is megvalósító tudományos-fantasztikus filmeknek: Trumbull ars poeticaként felfogható művének története is a tiszta attrakció utáni éhséget tematizálja.

A *Brainstorm* középpontjában egy tudóscsapat (Walken, Natalie Wood, Lousie Fletcher) által kidolgozott felvételi rendszer áll, ami az emberi agyra rácsatlakozva képes az élményeket rögzíteni, és bárki által visszajátszani. A számítógéppel összekötött csúcstechnológiai eszköz sisakként funkcionál: a viselője által látott, szagolt és hallott – azaz észlelt – tapasztalatot sűríti egy visszajátszható „felvétellé", amivel bárki újraélheti valaki más tapasztalatát. Az élmény a maga teljességében válik dokumentálhatóvá. Ahogy az egyik tudós fogalmaz a hitetlenkedő befektetőknek, ez a rendszer többet nyújt „a szónál, és a képnél, azaz forradalmasítja a kommunikációt". A film cselekménye a találmány felhasználásának etikai kérdéseire összpontosít: a katonai vezetés a maga céljaira (kihallgatás, információszerzés, kínzás stb.) akarja felhasználni, míg a feltalálók az emberek közötti párbeszéd megújítását látják a találmányban.

Trumbull műve esszenciálisan sűríti magába a mozgókép apparátusának lehetőségeit, a filmes élményalkotás határainak kiterjesztéséhez kapcsolódó kérdéseket. Az egyik kulcsjelenetben a befektetőknek

[68] Lichter Péter – Pálos Máté: Szemorgona. *Prizma* 7: Trashfilm, 2012/1.

[69] Christine Cornea: *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 87.

prezentálják az eszközt. A tárgyalóasztal mellett helyet foglaló meghívottak fejére egy-egy szimulátorsisakot csatlakoztatnak, amelyek ugyanazt a felvételsorozatot játsszák vissza. A jelenetben felváltva látjuk a hipnotizálva maguk elé bámuló öltönyös pénzembereket és az általuk érzékelt „élmény-szimulációt". A hullámvasúton, csúszdán suhanó nagylátószögű, korai IMAX-felvételek a kalandparkok attrakcióihoz hasonló kiterjesztett élményt ábrázolnak. A szimulációban részt vevő befektetők a hullámvasút mozgására reagálva dőlnek jobbra-balra a székükön, mosolyogva adják át magukat a közvetlen élményeknek: éppúgy tehetetlenül habzsolják az érzékeket megszólító attrakciókat, ahogy a nézők teszik a sötét moziteremben vagy a televízió előtt. Ám Trumbull a mozit az emberek agyába költöztette, úgy, hogy a film „képzeletbeli" nyersanyaga nem a celluloid, hanem egy anyagtalan entitás lett. A filmbeli találmány a mozgókép elképzelt következő fokozata, a határtalan rögzítési távlatokkal rendelkező élménymozi, ami nem képeket és hangokat, hanem magát a tapasztalatot rögzíti. Ez a fantasztikus technika inkább a passzív mozgókép-fogyasztás metaforája, mintsem a virtuális valóság jóslata lenne – mint a *Tron* című film esetében –, hiszen ezek az élményfelvételek nem irányíthatóak, nem teremtenek interaktív, bejárható, párhuzamos valóságokat. A *Brainstorm* kombinatorikus cselekménye erre a lehetőségre hoz egy-egy epizódjában variánsokat: újraélhető szexélménytől, a pszichikai kínzás rémálmain keresztül egészen a halál transzcendens határállapotáig minden élményszimuláció megfeleltethető egy-egy műfajnak, a pornótól a horroron keresztül egészen az avantgárdig.

Trumbull sci-fije két szinten is reflektál a hollywoodi filmgyártás attrakciós természetére. Egyrészt a szubjektív kamera dramaturgiai szereppel felruházott használatával az avantgárd személyességét, élményközpontúságát, a világ tapasztalásának érzék-összezavaró sűrítésére való törekvését ragadja meg. Másrészt a történet középpontjában álló tudóscsapat találmányát, a filmgyártás technikai fejlesztéseivel, a minél lélegzetelállítóbb attrakciók gyártásával hozza párhuzamba.

A találmány által visszajátszható szimulációk mindegyike sokszorosan szubjektív felvételként van beleszőve a filmbe. A gép által lejátszott élményeket egy személy rögzítette korábban: lovaglás, csúszdázás, versenyautózás közben viselte a berendezést. Ezzel a filmben bemutatott élményszimulációk egyszerre kötődnek a rögzítőhöz és a szimulációt újraélő nézőhöz: vagyis maga a rögzítés és a visszajátszás, azaz a filmkészítés és filmnézés összemosódik. Ez jellemző az avantgárd film törekvéseire is: az élet tapasztalatát minden absztrakt film a

maga tisztaságával próbálja visszaadni. A halszemoptikás képek, amelyek Trumbullnál az élményszimulációt illusztrálják, klasszikus szubjektív beállítások: azt látjuk, amit valaki látott, azt halljuk, amit valaki hallott. Viszont a történet szerint a találmány többet nyújt a használójának: azt is érezzük, amit a szubjektív képekhez köthető alanyok éreztek. Ezt persze Trumbull filmje nem tudja megteremteni, hiszen a történet szerinti tökéletes átéléshez már magát a találmányt kéne használnunk. Trumbull filmje ezekkel a narratíva középpontjába állított szubjektív beállításokkal tematizálja az avantgárd film látáshoz, a látványhoz és ebből adódóan az élményhez fűződő bensőséges viszonyát. A *Brainstorm* érzékfeletti tapasztalatot nyújtó fantasztikus masinája az amerikai avantgárd alkotói által képviselt nem verbalizálható, élményközpontú alkotásait idézi meg. A szubjektív beállításokban ábrázolt élményszimulációk a Brakhage által lefektetett koncepciót folytatják: Brakhage a szavakba nem önthető, nyelv előtti tapasztalatot próbálta absztrakt technikával előhívni; Jordan Belson, James Whitney a fénytechnikával előállított nonfiguratív képsorokkal törekedett valamiféle transzcendens élmény előidézésére. Ám amíg az avantgárd által alkotott attrakciós mozihoz köthető képsorok nem kötődnek egy megmutatott szubjektumhoz – hiszen az avantgárd filmek szerzői nem jelennek meg a filmekben –, addig a *Brainstorm* szubjektív képei, absztrakt szekvenciái egy konkrét szereplő által átélt élményt jelenítenek meg. A *Brainstorm* végére komponált hangsúlyos keretezett absztrakció a főhős kollégájának halálát, a géppel rögzített elmúlás élményét mutatta meg. Az élmény-gép által szolgáltatott attrakciók sorozata a film végén ebben az absztrakt szekvenciában csúcsosodik ki: a végső élmény, a halálba való átlépés pillanatát az avantgárd absztrakt szekvenciája hivatott „ábrázolni". Hasonlóan a többi sci-fi filmhez, itt is a racionális és fantasztikus, ismert és ismeretlen világ közötti határ átlépését illusztrálja az absztrakt betét, amivel Trumbull filmje – amellett, hogy reflektál a mozi attrakciós természetére – funkcióját tekintve belesimul a keretezett absztrakció hollywoodi gyakorlatába. Azaz minden narratív közegbe került absztrakt szekvencia egy adott szereplőhöz köthető, nem verbalizálható attrakciós látvány-élmény, aminek a nézőre tett hatását az absztrakciót nézőt szereplő reakciója, tágabban maga az adott történet határoz meg.

Trumbull filmjének szubjektív betétei, legyenek azok a hullámvasút száguldását visszaadó képsorok vagy a halál szavakba nem önthető élményét ábrázoló absztrakt szekvenciák, mind az avantgárd attrakciós stratégiából merítő, nonnarratív betétek. A *Brainstorm* találmánya

ezért a filmgyártás trükkéhségét, szűkebben a keretezett absztrakció funkcióját modellezi: a hollywoodi elbeszélői normába illesztett absztrakt szekvenciák szerepe ugyanúgy a nézőket és szereplőket elvarázsoló, soha meg nem tapasztalt élmény előidézése, mint a Christopher Walken által épített, fejre szerelhető élményrögzítő gépezetnek – vagyis az attrakcióval történő szórakoztatás.

A keretezett absztrakció a hollywoodi élménygépezet, a soha nem látott attrakciókat gyártó filmipar szerves részévé vált: az avantgárd formanyelvét a filmtrükkgyártás gyakorlatába illesztették. A technikai fejlesztésekre áldozott kiadások a mindinkább lehengerlő attrakciók teremtéséért történtek, legyen szó színes vagy hangos filmről, CGI-technikáról vagy a celluloid méretének növeléséről. A nyolcvanas évekre elterjedt nagy felbontású, egész látóteret befogó IMAX-méret (70 mm) nézőre tett lélegzetelállító hatásával Trumbull képes volt az élményszimulációt a többi beállítástól eltérő, hipnotikus hatású képekkel megalkotni. Az IMAX-mozik egészen az ezredfordulóig csak sematikus természetfilmeket, látványos, ám többnyire nonnarratív képsorokat vetítettek; Trumbull filmje a tökéletesen reflektált IMAX-film lett volna, ha a költségvetése megengedi a nagy felbontású kópiákat. Ennek ellenére Trumbull filmje a hetvenes évek hollywoodi filmgyártásában végbemenő technikai fejlesztések és az attrakciós látványcentrikusság igen reflektált lenyomata lett. A *Brainstorm* meghökkentő élményszimuláción dolgozó tudósai és a hollywoodi filmipar Lucas és Spielberg által képviselt attrakciós esztétikáját követő filmrendezői, filmalkimistái között feltűnő a párhuzam. „A kortárs mozi speciális effektusai a több száz éves látványtechnológiák mai verziói, amelyek magával ragadó, szenzuális élményt kínáltak, mint az emelkedett perspektívájú panorámák, nagyvászonra festett tájképek, kaleidoszkópok, diorámák és a korai filmek attrakciói”[70] – írja Geoff King a kortárs látványmoziról.

Ahogy Carl Friedman is rámutatott, a speciális effektusok a filmkészítést kezdetektől fogva meghatározták, hiszen magát a mozgóképet is egy összetett trükknek tekinthetjük: „Minden filmes effektus »speciális« olyan értelemben, hogy egy sor komplex és általában tudatos esztétikai döntés előzi meg, ami elválaszthatlan egy kimondottan összetett technológiától.”[71]

[70] Geoff King: Spectacular vs Narratives. In *New American Cinema*. Durham: Duke Univesity Press, 1998. p. 250.

[71] Carl Freedman: Kubrick's „2001” and the Possibility of a Science Fiction Cinema. *Science Fiction Studies* vol. 25, no. 2. 1998/7. p. 305.

Gunning a hetvenes években átalakult hollywoodi film fő hajtóerejét a korai mozi attrakciós természetének továbbélésében határozta meg, ami legfőképpen a látványt a narratíva fölé rendelő effektmozikban tetten érhető. A filmtrükkök vagy *special effect*ek mára a hollywoodi blockbusterek megkerülhetetlen motorjai lettek, a nézők számára a trükkök minősége vált a fantasztikus műfajok egyik mércéjévé. Az effektmesterek munkája, szakértelme kiemelt fontosságú lett, a trükkáradatban a nézők megtanultak reflektáltan tekinteni a filmgyártás szemfényvesztésére. Az avantgárd gyakorlatából, intézményéből adaptált absztrakt technika a hollywoodi filmgyártás trükkmesterségének része lett. A filmtrükköket és speciális effektusokat bemutató technikai szaklapok *(Cinefex*, *American Cinematographer*, *Make-Up Artist Magazine)* és ismeretterjesztő könyvek szövegeiben az absztrakt technika csak egy nagyon kis szelete az effekttípusoknak.

Christian Metz a filmtrükkök természetét vizsgáló, 1977-ben írt szövegében *(Trucage and the Film)* két típusra osztja a speciális effektusokat. Az első csoportba a kamera előtt felvett trükkök *(profilmic trucage)*[72] tartoznak, mint a kaszkadőrmutatványok vagy a speciális maszkok. A másik típusba az olyan, csak a filmmel létrehozható effektusok *(cinematographic trucage)*, mint az áttűnések, a stop-motion fotografálás, a gyorsítás és lassítás, az optikai printeres trükkfelvételek stb. Metz szerint a két kategória látható (animáció) és láthatatlan (kaszkadőr jelenet) tulajdonságokkal bír. Michele Pierson *Special Effect: Still Search of Wonder* című könyvében felhívja a figyelmet Metz állításainak támadhatóságára, ami a francia teoretikus írásának korai megszületéséhez vezethető vissza. Szerinte a számítógép által generált, úgynevezett CGI-trükköket nem lehet megkülönböztetni a valóságos képektől, a trükkfelvételek fejlesztése éppen a teljes valósághűség felé halad: egy kaszkadőrjelenet ugyanúgy lehet az utómunka során létrehozott animáció, mint olyan egyszerű, hétköznapi jelenségek, mint a hóesés vagy egy egyszerű fény–árnyék hatás. Ez a nyolcvanas években kezdődő technikai forradalomnak és az abból (is) következő műfaji hibriditásnak köszönhető. Ahogy Pierson is leszögezi, a filmtrükkök a kilencvenes évektől kezdve zsánerfüggetlenné váltak, vagyis olyan filmekben is megszokott gyakorlat lett az utómunka során számítógéppel legyártott speciális effektusok használata, mint a melodráma *(Forrest Gump)*, a történelmi film *(Gladiátor)* vagy a katasztrófafilm *(Ti-*

[72] Christian Metz: „Trucage" and the Film. *Critical Inquiry* vol. 3, no. 4. Summer 1977. pp. 657–675.

tanic). A keretezett absztrakció mint egy bizonyos trükkfelvétel-gyakorlat azonban továbbra is a fantasztikus műfajok sajátja maradt: mivel nem reprezentatív, azaz nem ábrázoló képi világa van, a korábban nem látott vagy láthatatlan, ábrázolhatatlan jelenségek „megmutatására" kényszerül. Amíg a számítógép által generált hiperreális, valóságot szimuláló trükkök – mint a *Forrest Gump* szélfújta tollpihéje vagy lábát vesztett háborús veteránja – becsaphatnak bennünket, hihetünk valódiságukban, addig a keretezett absztrakció képsorai minden esetben felfedik önmaguk mesterségességét, hiszen nonfigurativitásuk eleve a fantasztikumból származik.

Az absztrakció jelen esetben az utómunka során létrehozott trükkök sorába tartozik, mint a korai bábanimáció *(King Kong)* vagy a számítógép által generált 3D-s grafikák és trükkfelvételek. A speciális effektusokat általában az utómunka során készítik, ám a forgatás gyakran egybemosódik a trükk-fázissal, mint a green-box zöld háttere előtt eljátszott jelenetek esetében. Ám a legtöbb esetben a filmtrükkökért külön stáb a felelős, ami a megszokott forgatási körülményekhez képest sokkal inkább a technikai apparátusokra utalt, magányosabb környezetben dolgozó avantgárd filmesekkel hozható kapcsolatba. Ezek a trükkműhelyek már sok rokonságot mutatnak az avantgárd filmesek munkamódszerével, akik – mint a Whitney fivérek, illetve Jordan Belson és James Davis – a különböző, saját maguk által kifejlesztett technikákkal kísérletezik ki különleges formavilágaikat. Nem véletlen, hogy sokan közülük gyakran csatlakoztak hollywoodi filmek trükkcsapataihoz. Az avantgárd film másik elterjedt jelzője, az *experimentális* film éppen ebben a gyakorlatban válik értelmezhetővé. A filmstúdiók horribilis anyagi infrastruktúrát megmozgató technikai fejlesztései közé sorolva az avantgárd film absztrakt formakísérletei ebben a kontextusban már experimentálisnak, „kísérletezőnek" nevezhetők. A technikai kísérletezés, a hetvenes évek hollywoodi tendenciaváltásával párhuzamosan zajló trükk-forradalom a technikai experimentalizmus terepe lett: az új kameramozgató eszközök (steadycam), illetve nyersanyagok (70 mm) sorába tökéletesen beleillik az amerikai avantgárd fényformákkal előállított absztrakcióinak korai fejlesztése.

A filmtrükkök végeredményben éppúgy a láthatatlanságra, önmaguk létrehozásának elleplezésére törekednek, mint a narratív film stilisztikai eszközei. Ezért nem is lehet a trükkök formanyelvét elkülöníteni más snittektől, hiszen azok mindig belesimulnak a film szövetébe. A filmtrükk fogalma a kép létrehozására vonatkozik, nem pedig a kép formájára: a trükk a néző tudása révén lepleződhet le. Az absztrakció

viszont olyan forma, amelynek létrehozásához különleges eljárásokra van szükség – vagyis speciális effektusnak tekinthető.

Egy óriási szörny *(Godzilla)* vagy egy intergalaktikus űrhajó *(Csillagok háborúja)* trükkje a filmtörténet technikai fejlődésével folyamatosan elavul, mivel a nézők egyre reflektáltabban tekintenek rájuk, megtanulják értékelni, a korábban látottakkal összevetni a trükköket, az attrakciót. Ez az avulás a számítástechnika rohamtempójú fejlődése révén már néhány év után feltűnővé válhat azon filmeknél, amelyek digitális trükköket használnak. A keretezett absztrakció szekvenciában megmozgatott trükkarzenál ezzel szemben nem avulhat el, hiszen az absztrakció a narratív keretben mindig egy ismeretlen jelenséget, egy szavakkal nehezen megragadható élményt ábrázol, aminek nincs referenciája. Az amerikai avantgárd által kifejlesztett fényalapú, számítógép által generált absztrakció óta nem igazán változott a keretezett absztrakció morfológiája. Ezenfelül, mivel az absztrakció lényegéből fakadóan nonfiguratív, nem is ellenőrizhető a trükk hitelessége; az absztrakció a hollywoodi trükk-technológia leginkább időtálló attrakciója. King Kong ábrázolása az 1933-as bábanimációtól a 2005-ös CGI-animációig fejlődött-tökéletesedett. A keretezett absztrakció az első markáns megjelenésétől *(2001: Űrodüsszeia)* kezdve alig változott, a számítógépes technológia nem vonta be az elavulás nosztalgikus mosolyát előidéző pókhálójával a korábbi képsorokat. Ezt az is bizonyítja, hogy a 2011-es *Az élet fája* absztrakt képsorait Trumbull szinte ugyanazzal a technológiával hozta létre, mint negyvenhárom évvel korábban. Sem a szakember, sem az absztrakció nem vált elhasználttá.

Visszakanyarodva Gunning okfejtéséhez, a trükkök minden esetben az attrakció hajtóerejének számítanak. Az avantgárd gyakorlatban gyökerező absztrakt filmes forma speciális effektusként az attrakció tiszta motorjává válik. Az avantgárd filmet, ahogy Gunning is utalt rá esszéjében, kezdetektől fogva átjárta az attrakció, a látvány „öncélú" élvezetének esztétikailag értékes formákkal való kiszolgálása. A korai trükkfilmeket – amelyek a pre-narratív korszak attrakciós természetének példái voltak – már az avantgárd térhódítása előtt átjárta az absztrakt film későbbi hangulata. George Méliès 1904-ben készült *Utazás a lehetetlenbe (Le voyage à travers l'impossible)* című filmjének azon jelenete, amelyben a felfedezőcsapat átlépi a valóság határát, kitűnő példája az absztrakció korai alkalmazásának. A repülő vonat makettjét a francia trükkmester különböző füstölgő motívumokkal, csillagszerűen lebegő testekkel fotografálta össze, a keretezett absztrakció korai formáját megalkotva: az ismert és ismeretlen világok közötti határátlépést

már a pre-narratív korszakban is absztrakt jellegű trükkök játékával ábrázolták. A Méliès filmje után csak húsz évvel teret nyerő avantgárd film is az attrakció e korai hagyományát idézi. A képzőművészet látásmódját a filmre átültető absztrakt film is a megragadhatatlan megragadására törekszik. Az attrakció Gunning által Eiseinstein után újra diskurzusba hozott fogalma éppen az avantgárd és a tömegfilm közötti intézményes szakadékok áthidalására alkalmas. Peter Tscherkassky osztrák avantgárd filmes 2011-es alkotása, a *Coming Attractions* egy Gunning elméletére adott mozgóképes válasz. Tscherkassky munkája reklámfelvételekből összevágott montázsfilm. Ahogy a szerző a mű leírásában megfogalmazza: „A *Coming Attractions* hatjóereje az volt, hogy összehozzam a reklámokat, az ősfilmeket és az avantgárdot."[73]

A found-footage filmek „talált nyersanyagra" támaszkodó avantgárd műfaja rendkívül reflektált válasz a domináns filmgyártás hegemóniájára, ami gyakran végtelenül gúnyos és szatirikus is lehet. A harmincas években született műfaj a korábbi felvételek kisajátítására, új jelentésekkel való felruházására épül. Az amerikai avantgárdban, az ötvenes években Bruce Conner (1933–2008) volt a found-footage film legjelentősebb alakja: az első, *A Movie* című munkájában régi háborús filmeket, autóversenyeket és lovasrohamokat mutató felvételeket vág össze a szabad asszociáció csapongásával.[74] Híres, trendindító munkájára éppúgy igaz az a megállapítás, mint magára a found footage film műfajának egészére, hogy az ebbe a csoportba tartozó filmek nemcsak önreflexivitásukkal, hanem gyakran rendkívül sűrített attrakciós képsoraikkal tűnnek ki. Az avantgárd film gyakorlatában az elbeszélői nagyjátékfilm műfajaiban jelen lévő attrakciós töltet a found footage filmekben sűrűsödik össze a leglátványosabban. A szemkápráztató jeleneteket, akciószekvenciákat ismétlő, robbanásokra és trükkökre redukált found footage filmek – mint Tscherkassky, Conner vagy a Youtube felhasználói által kitermelt alkotások – mind az avantgárd és a tömegfilm attrakciójának közös nevezőit jelentik.

Az absztrakt film a found footage filmnél is jobban épít erre a hatáscentrikusságra. Az absztrakt filmből hiányzik a talált nyersanyagokat összemontírozó found footage film ragaszkodása az önreflektív jelentéshez. Az absztrakt film a zene és a képzőművészet attrakcióinak, a

[73] Peter Tscherkassky műleírása. http://www.tscherkassky.at/

[74] David Bordwell *Film Art* című könyvében a nonnarratív filmes módszerek egyik típusaként épp az asszociatív montázst nevezte meg, kiemelten elemezve Conner munkáját.

ritmus (mozgás) és a színek (formák) attrakciójára épít, a két művészeti ág határterületén maradva. Az absztrakt film elhagyja az ábrázolás minden konvencióját, ezért másképpen ad a nézőnek örömöt, mint az értelmező befogadást jobban igénybe vevő found footage film vagy a többi avantgárd forma. Az absztrakt film attrakciója a zenehallgatás öröméhez hasonlóan folyamatos: a film kezdetétől a végéig tart, nincs benne szünet.

A domináns gyakorlatot követő filmes formák attrakciói felvillanásszerűek, azaz korlátozza őket a dramaturgia. Henry Jenkins esszéjében[75] az attrakciót a nézői „wow" élménnyel írja le, ami afféle csúcspontként *(wow-climax)* működik a narratívában. A narratív műfajfilmek esetében az attrakció a trükkfelvételek látványosságára korlátozódik, vagy a trükköket nélkülöző, ám vonzó, meghökkentő képsorokéra: egy-egy szörny, robbanás vagy a sztár közelképe jelenti ezeket a rövid vizuális attrakciókat. Az attrakcióhalmozás olcsó, gyorsan legyártható metazsánerében, az exploitation filmben a narratíva széthullik, másodlagossá válik, ezért ez a filmkorpusz gyakran az avantgárdhoz hasonló mechanizmusokkal működik, mint a *The Trip* példája is mutatta. Az absztrakt film attrakciója tehát homogén, folyamatos kiterjedéssel rendelkezik, éppúgy, mint a zene esetében. Ha az attrakciónak pontosan betöltött dramaturgiai szerepe van, a keretezett absztrakció trükk-szekvenciáinak is hasonlóan kell működniük. A filmtrükkök gyártási gyakorlatába tartozva a keretezett absztrakció képsorai is hasonló csúcspontként, attrakció-tetőpontként működnek, mint a többi speciális effektus. Geoff King a *Jurassic Park* egyik dramaturgiai tetőpontját, a dinoszauruszokkal először szembesülő főhősök jelenetét elemezve erre a következtetésre jut: „Fontos szerepet játszik a közönség hősökkel való azonosulásának folyamatában, ezen a ponton kimondottan a látványossággal szembesülő nézőkről van szó."[76] Az attrakcióra reagáló szereplők és a nézők egybemosódására mutat rá a szerző a *2001: Űrodüsszeia* keretezett absztrakciójában is: „Az egyetlen alkalom, amikor a néző és a protagonista osztozik a dermedt reakcióban, a Csillagkapu szekvenciája, amely definitív példája a nézőnek vetített absztrakt kép- és hangeffektusoknak. Fények és képek gyorsan mozgó kaleidoszkópja közelít két oldalról a kamera felé, ami az első példa bármiféle gyors mozgásra a filmben. A képsort Bowman arcá-

[75] Henry Jenkins: Wow. In *Narratívák 10: Narrációtól az attrakcióig.* Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.

[76] Geoff King: *Spectacular Narratives*. New York: IB. Tauris, 2000. p. 43.

nak és szemgolyójának közelijei szakítják meg. Az ő nézőpontjából látjuk a fényáradatot, olyan hosszúságban, ami összezavarja mind a nézőt, mind a fiktív karaktert."[77] King lényegében arra világít rá, hogy az absztrakt szekvencia attrakciójára mozinéző és főhős ugyanúgy reagál: a hosszú, tagolatlan szekvencia „hatalomátvétele" történik, a nézőt és a szereplőt beszippantja az absztrakció, nincsenek formai keretetek, amelyek visszatartanák. Vagyis: a tagolatlan keretezett absztrakció hordozza magában legjobban az attrakció hatásmechanizmusát.

Éppen az absztrakció legalapvetőbb tulajdonsága, a referencianélküliség miatt mindig is magában hordozott egy olyan értéket, ami a varázslat attrakciójához köti. Ez a mágikus többlet véleményem szerint közvetlenül a hollywoodi álomgyár leginkább trükkcentrikus műfajához, a sci-fihez köti az absztrakciót. A trükköket mindig is előszeretettel csomagolták mágikus köntösbe, elég csak Lucas legendás stúdiójának, az Industrial Light and Magic nevére gondolni: fény és mágia, ami az amerikai absztrakt film legjelentősebb filmjeit szintén meghatározza. Az amerikai avantgárd film történetének egyik leggyakrabban visszatérő motívuma a filmesek elköteleződése olyan misztikus hiedelmek és világnézetek mellett, amelyek túlmutatnak a kézzelfogható anyagi világon. Ez a misztikához és a varázslatokhoz való szoros kötődés az egész amerikai avantgárdot áthatotta, függetlenül attól, hogy a formanyelvi skálán a szürrealista, lírai vagy absztrakt gyakorlathoz tartoztak-e az alkotók. Kenneth Anger az okkultizmusból, Aleister Crowley írásaiból és a kelta mitológiából, Maya Deren a karibi népek mítoszaiból és a vudu-varázslatokból merített (vudu papnővé is avatták), Harry Smith absztrakt filmjei az indián kultúra motívumrendszeréből kölcsönöztek, Jordan Belson és James Whitney a keleti filozófiák szellemiségét követte.

Michele Pierson a speciális effektusokról írt könyvében a filmtrükkök mágiájának elődjét a mozgókép feltalálását megelőző tudományos show-k hagyományában találta meg. „A speciális effektusok mindig is a mágiához kötődtek. Mivel semmilyen médiumhoz nem tartoznak, akkor villognak legfényesebben, amikor az összes médium a lehető legmodernebbnek tűnik. A film megjelenése előtt a 19. században egy sor nyilvános szórakoztató előadás bűvölte a közönséget speciális effektusaival. A század korai szakaszában bőséges választék állt a közönség szolgálatára, hogy az emberek fantazmagóriák, mágikus show-k, pantomim játékok, tudományos demonstrációk előadásain szórakoz-

[77] Uo. p. 74.

zanak."[78] Pierson ezeket a mágikus, tudományos előadásokat, illetve a róluk a korabeli folyóiratokban kialakult diskurzust a kortárs filmgyártás speciális effektusairól folytatott rajongói párbeszédekkel hozza párhuzamba. Az ilyen tudományos látványprezentációk alkalmával az előadók gyakran nem engedték, hogy lehulljon a lepel az attrakciók mozgatórugóiról, a színháztermek sötétjében titokban tartották mágikus eszközeik működését. A tudományos szemléletet a bűvészek csodálatot és meghökkentést gerjesztő előadásaival keverték, a hatást tartották szem előtt: a nézőket a látvány attrakciója, maga a csoda izgatta. „Ahol egykor mágia vonzotta a közönség figyelmét, Hollywood speciális effektusainak attrakciója máshol található: a gyermeki lelkesedésben, az elképedésben, a kamaszos technofíliában."[79] Metz Méliès filmes ars poeticájára hivatkozva utal a filmtrükkök és a mágia közötti szoros kapcsolatra: „Köztudott, hogy Méliès egy sor olyan optikai effektust fejlesztett ki, amiket ma is használnak, de ő ezeket »apró mágikus formuláknak«, illetve »tiszta abrakadabráknak« nevezte."[80]

Az absztrakció tehát mágikus megragadhatatlansága és tiszta attrakciós gyökerei miatt tökéletesen illik olyan műfajokhoz, mint a science fiction: a műfajban jelen lévő határátlépéseket, fantasztikus tér-idő váltásokat és egyéb csodás eseményeket csak az absztrakció „ábrázolhat", illetve legitimálhat. Bár nem tartoznak a keretezett absztrakció kategóriájába, azon mesefilmek, amelyek varázslatot, mágiát ábrázolnak, gyakran az absztrakcióra emlékeztető, az absztrakt film fényjátékos alakzataiból merítő trükköket vetnek be. (Gondoljunk a *Harry Potter* vagy *A Gyűrűk Ura* varázslatjeleneteire.)

A tagolatlan keretezett absztrakciók határátlépése, új történeti egységbe való lépést vagy meghatározó változást jelölő szerepe egybefonódik attrakciós jellegükkel. Az attrakció, amíg az avantgárd tiszta attrakcióját hordozza, dramaturgiai cezúraként a közönségre váró új attrakciókat is megelőlegezi. A *Superman*, a *Trip*, a *Csillagkapu* és a *Tron* absztrakt szekvenciája nemcsak a narratívát megállító attrakciós szünetként, felvonást tagoló zárványként tekinthető, hanem az eljövendő attrakciók, trükk-arzenálok előszeleként is értelmezhető. Az expozíciót lezáró, a cselekmény lényegi részét bevezető absztrakció a műfaji térképen is véglegesen elhelyezi a film további részét.

[78] Michele Pierson: *Special Effects: Still Search of Wonder*. New York: Columbia University Press, 2002. p. 11.

[79] Uo. p. 12.

[80] Metz: „Trucage" and the Film. p. 665.

Azt sugallja a nézőnek, hogy amit most lát, az csak ízelítő a rá váró lélegzetállító látványosságokból. Ebből a szempontból a film első felébe helyezett keretezett absztrakció a főcímek megismétléseként hat a nézőre: a film további részére utal, a cselekmény későbbi részeiből kínál ízelítőt.

Tehát az absztrakció attrakciós energiája, látványbombája minden őt követő attrakció hajtómotorjává válik. A fantasztikus filmek az absztrakciót olyan trükkfelvételként használhatják, amelynek hitelességét nem kérdőjelezi meg a néző korábbi tudása, ezért szabadon, ha úgy tetszik, öncélúan játszhat a formák kavalkádjával. A science fiction műfaja pedig éppen technológiacentrikussága miatt a legizgalmasabb területe ennek a trükkformának: „A tudományos-fantasztikus filmek speciális effektusai nemcsak az adott film mélyen filmszerű karakterét hirdetik, hanem a kontinuitást is a film és a zsánerre jellemző technológiai tartalmak között."[81]

Az absztrakció egy másik szempontból is kiválik a többi filmeffektus csoportjából: az absztrakciónak – a többi filmtrükkel ellentétben – nincs valóságreferenciája. Nem a láthatót vagy az elképzelhetőt ábrázolja, hanem a láthatatlant és verbalizálhatatlant. Az absztrakt szekvenciák ezért is segítették a tudományos-fantasztikus filmet leválasztani a sci-fi irodalomról.

[81] Freedman: Kubrick's „2001" and the Possibility of a Science Fiction Cinema. p. 307.

6. Keretezett absztrakció a fantasztikus filmben

Az absztrakció műfaji szerepei

A keretezett absztrakciót eddig a klasszikus elbeszélői szerkezetekben kialakult formái szerint csoportosítottam, ez alapján különítettem el a „tagolt" és a „tagolatlan" típusokat. A trükkcentrikus, látványosságokat mozgató filmek dramaturgiai szerkezetét megvizsgálva arra jutottam, hogy a vizuális effektusok attrakciói általában a fordulatokra összpontosulnak. Ennek oka nyilvánvaló: a látványosságok izgalmát a lehető legmagasabb szintre kell felfokoznia az elbeszélésnek, ezért a meghökkentő vizuális effektusok a történetek legfontosabb fordulópontjait kísérik, hiszen a klasszikus hollywoodi film célja a néző folyamatos izgalomban tartása.

A keretezett absztrakció elterjedését a korábbi fejezetekben áttekintve nyilvánvalóvá vált, hogy ez a formai jelenség erősen kötődik az attrakciós mozi népszerűvé válásához. Az úgynevezett posztklasszikus film jelenleg is tartó korszakában a látvány dominanciája teret engedett a keretezett absztrakció jelenségének: ennek elterjedése párhuzamosan zajlott a tudományos-fantasztikus filmek második reneszánszával és a trükktechnológia gyors fejlődésével. Az absztrakció narratív keretben egy különleges gyártási folyamatot igénylő optikai trükknek tekinthető, ezért is váltak fontossá a hollywoodi filmgyártás számára a speciális effektusok készítésével megbízott avantgárd filmesek.

A keretezett absztrakciót a továbbiakban a műfaji szabályokhoz, szűkebben pedig a tudományos-fantasztikus filmek tematikus rendszeréhez való viszonya szerint fogom górcső alá venni.

6.1. A keretezett absztrakció és a fantasztikus műfajok

A műfaji vizsgálódások a filmek tematikus jegyeinek osztályozásával foglalkoznak, röviden megfogalmazva: „a műfaj a művek invariáns

tematikus vonásainak rendszere".[1] A különböző zsánerek más-más tárgyi világgal, tematikus sémákkal, szereplőkkel és konfliktusokkal működnek. Az elkülönített műfajjegyek vertikálisan rétegzett, több alműfajból álló műfajcsoportot alkotnak.

„A tárgyi kritériumok kidolgozása az esztétikai gondolkodás kezdeteitől folyik: a tragédia a királyok életéről szól, a komédia az alacsony sorú népről"[2] – írja Király Jenő. Vagyis a művek tárgyi és tematikus világa, a történeteket mozgató konfliktusok határozzák meg a műfajokat, ezek keveredése, szerteágazó összekapcsolódása teremti meg a zsánerek között létrejövő kapcsolódásokat.

A keretezett absztrakció, a klasszikus elbeszélői narratívában betöltött diegetikus szerepe révén része a filmek tárgyi világának, miliőjének: habár az avantgárd formanyelvéből táplálkozik, a narratív keretben nem stíluselemként, hanem diegetikusan jelen lévő tematikus jegyként működik. Ahogy az eddigi fejezetekben körbejártam, az absztrakció szinte mindig beépül a fikciós világba: olyan absztrakt térré válik, amelyet a szereplők látnak, érzékelnek, vagyis amire reagálnak. Az absztrakciót körbefogó keret, vagyis az ellenbeállítás kerete és/vagy a kompozíciós keret teremti meg ezt a szimbiózist. Az absztrakt képsor diegetikusan jelen lévő jelenséggé változik, ezért – mint a valóságban megszokottól eltérő jelenség – mindig a fantasztikus film műfajcsoportjában jelenik meg: az absztrakciót a műfaji szabályok motiválják.

A keretezett absztrakció a tudományos-fantasztikus zsáner ikonográfiájának része, de nem elengedhetetlen kelléke. Vagyis nem minden sci-fi tartalmaz keretezett absztrakciót: az absztrakciót szerepeltető filmek száma arányaiban jóval kisebb, mint azoké, amelyek ezt mellőzik. Ám feltételezésem szerint, ha az absztrakció megjelenik egy tetszőleges műfajú filmben, akkor azt a zsánert – a diegetikusság és a nem reprezentatív formák miatt – mindenképpen a fantasztikum felé viszi közelebb.

Az absztrakció mindig diegetikusan van jelen a filmekben, tehát valamely szereplő látja azt: a diegézis miatt az absztrakció mindig fantasztikus motivációval legitimálódik, mindig valamilyen ismeretlen jelenség reprezentációja lesz. Ha az absztrakció valamilyen közismert dolgot ábrázolna, nem beszélhetnénk absztrakcióról. Ezért az animáció önálló világot teremtő technikája és az ismert valóság tárgyait mel-

[1] Király: *Mágikus mozi*. p. 24.
[2] Uo. p. 23.

lőző formavilág az absztrakciót – lényegéből fakadóan – a fantasztikumhoz köti.

Az absztrakt avantgárd film célja láthatóvá tenni a láthatatlant, megragadni azt, ami fogalmakkal nem megragadható: a szemnek címzett zene hullámzását elővarázsolni a formákból. Ez az attitűd közelebb hozza az avantgárdot a műfaji sémák szerint működtetett filmiparhoz: a láthatatlan láthatóvá tételének vágya a fantasztikus film ernyője alá vonja a két ellentétes gyakorlatot. Az avantgárd és a piaci filmgyártás gyakorlata között mély szakadékként tátong az intézményrendszerek különbsége, ám az absztrakt film nem reprezentatív formavilága, csodálatot és vizuális gyönyört kiváltó, fogalmakkal nem vagy alig leírható alkotásai mégis közel állnak a fantasztikus filmhez.

Vivian Sobchack a fantasztikus műfajcsoport vizsgálatakor felveti, hogy az avantgárd lényegéből fakadóan közel áll a képzeletbeli világok, soha nem látott univerzumok fantazmagóriáit életre keltő narratív filmekhez. „Az avantgárd filmek esetében talán még fontosabb az a megállapítás, hogy ezek a korábbi filmekhez képest sokkal kevésbé koncentrálnak a filmben jelenlévő fantasztikus világokra és azok eseményeire, inkább a fantasztikum mindent felölelő attrakcióinak a nézőkben való visszatükrözésére összpontosítanak, mely szerintük a film feladata."[3] Sobchack itt fontos dologra mutat rá: az avantgárd film – legyen szó a meglepő képeket a tudatalattiból felszínre hozó szürrealizmusról, vagy a soha nem látott formák utáni kutatás révén folyton újjászülető absztrakt filmről – mindig is nonnarratív rokona volt a narratív fantasztikus filmnek. Ennek igazolására érdemes egy kicsit közelebbről is megvizsgálni a fantasztikumot magát: hogy mi a belső motorja ennek a műfajnak.

Tzvetan Todorov az irodalomelmélet felől közelítette meg a fantasztikum fogalmát a *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című munkájában, ám megállapításait a fantasztikus filmet vizsgáló filmteoretikusok is előszeretettel hasznosították. Todorov szerint a fantasztikum a „csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfelettinek tűnő esemény láttán".[4] Ez a habozó állapot mindig egy-egy szereplőhöz kötött, a szereplővel együtt pedig az olvasó/néző is habozásra kényszerül. Todorov ezt a habozást az olvasó/szereplő döntésképtelenségeként írja le: a fantasztikum két magyarázat közötti őrlődést je-

[3] Vivian Sobchack: A fantasztikus film. In Geoffrey Nowell-Smith (szerk.): *Oxford filmenciklopédia*. Budapest: Glória Kiadó, 2003. p. 323.

[4] Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. p. 25.

lent. Ezt a két magyarázatot – amelyek mindig a természetfelettinek tűnő eseményre vonatkoznak – Todorov a „csodás" és a „különös" fogalompárral írja le. Csodás eseményről akkor beszélünk, amikor a természetfeletti jelenségről bebizonyosodik, hogy az elmesélt valóság része: „…az ördög vagy képzelődés, képzelt lény, vagy valóban létezik, mint a többi élőlény, csak ritkán találkozunk vele."[5] A különös ennek az ellenkezője: a természetfelettinek látszó eseményről beigazolódik, hogy csak szemfényvesztés volt, azaz racionálisan, az ismert világ törvényei szerint megmagyarázható, „s ekkor a világ törvényei fennmaradhatnak jelenlegi formájukban".[6] Todorov szerint a fantasztikum e két állapot határán helyezkedik el.[7] A fantasztikum szinte kivétel nélkül felszámolódik, így vagy úgy, de a történetek mindig arra a pontra jutnak, ahol vagy a csodás, vagy a különös események kategóriájába kerülnek. Ezzel a rendszerrel a legtöbb fantasztikus történet leírható, attól függően, hogy a két magyarázat közötti habozás meddig tart és merre billen. A „fantasztikus-különös" művek a természetfeletti eseményt a történet bizonyos pontján racionalizálják, a „fantasztikus-csodás" művek pedig nem: ezek a természetfeletti, az irracionális, a mesebeli jelenségek elfogadásával zárulnak. A „tiszta különös" művek kezdettől fogva megmagyarázható eseményeket vonultatnak fel, ám ezek egyúttal megdöbbentőek, sokkolóak vagy bizarr hatásúak (idesorolhatók például bizonyos horrorművek, ahol a szörny maga az ember). A „tiszta csodás" kategóriájába pedig azok a művek tartoznak, ahol a történetek világa alapvetően irracionális: „…itt a természetfeletti események nem váltanak ki semmiféle különleges reakciót sem a szereplőkből, sem a feltételezett olvasóból."[8] Idetartoznak a mesevilágokat bemutató fantasyk, illetve Todorov a tudományos-fantasztikus műveket is a csodás kategóriájába helyezi: „Itt a természetfeletti jelenség racionális magyarázatot kap, ám olyan törvények alapján, amelyet a kor tudományossága nem ismer."[9]

Az avantgárd tiszta absztrakciójának nézői-értelmezői bizonytalansága ebben a gondolatmenetben a fantasztikummal kapcsolatos habozáshoz illeszthető. Ez a Todorov-szövegben is felmerül: „…az ideális fantasztikus művészet képes megmaradni a bizonytalanságban."[10] Az

[5] Uo. p. 25.
[6] Uo.
[7] Uo. p. 39.
[8] Uo. p. 49.
[9] Uo. p. 51.
[10] Uo. p. 41.

absztrakt film narratív keret nélkül teljes vagy majdnem teljes bizonytalanságban tartja a nézőt: az absztrakció nem reprezentatív formavilága nem engedi az értelmező racionalitást kibontakozni – ilyen értelemben az interpretációk ellen dolgozik. Ám ahhoz, hogy az absztrakt filmet önmagában tiszta fantasztikusnak tudjuk nevezni, természetfelettinek is kell lennie, a természetfelettiség pedig inkább az avantgárd szürrealista ágára jellemző, az absztrakció – az ábrázolás hiánya miatt – legfeljebb csak a természetfeletti érzetét, benyomását tudja megteremteni. Az absztrakt film nem egy fantasztikus világ felépítésén, benépesítésén és történetekkel való megtöltésén fáradozik, hanem a fantasztikum letisztult esszenciáját viszi be a mozitermekbe.

A természetfeletti hangulatát, a nem e világi jelenlétének hatását leginkább az amerikai avantgárd filmesei tudták megteremteni. Jordan Belson és James Whitney már nem a tiszta vizuális zene megalkotására törekedtek, mint az európai elődeik a húszas években, hanem „önálló életet élő" fényjelenségek meditatív attrakcióit alkották meg. Belsonék nem analizálták a film apparátusát, mint a strukturalisták, és nem a zene és mozgókép abszolút kapcsolatára törekedtek, mint Richter és Fischinger, hanem saját transzcendens élményeik kivetítését komponálták meg. Belson és Whitney nyersanyaga a tiszta fény volt; a beazonosíthatatlan és gyakran titkolt apparátusok által létrehozott fényalakzatok önállósultak, már nem egy abszolút nyelv utópiájára törekedtek. Ezért is lehet, hogy Belson is, Whitney is különálló, minimalista elektronikus zenét szerzett ezekhez a filmekhez, nem pedig klasszikus darabok szinesztéziás vizualizálására törekedtek, mint Fischinger. Véleményem szerint a különleges technikát igénylő fényalkímia helyezi a természetfeletti fantasztikumához közelebb a nyugati parti absztrakt filmeket. A kiterjesztett film fotorealisztikus formái a képzőművészeti technikákat mozgató klasszikus animációnál, illetve az anyagszerűséget hangsúlyozó nyersanyagra festésnél jóval érzékletesebben teremtették meg a lehetetlen látványosságokat: a todorovi rendszerben ezek a képek közelebb állnak a csodáshoz, mint a különöshöz. Ám az absztrakt film „az ideális fantasztikus művészetet" nem tudja önmagában megteremteni, alapvető nonnarrativitása miatt. A fantasztikumhoz elengedhetetlen a történet, ezért a narratívába ágyazott absztrakció hatásosabban képes előhívni a szereplő/néző megdöbbent habozását.

A keretezett absztrakció annál jobban tudja megteremteni a nézői bizonytalanságot, minél inkább mentes a kompozíció és az ellenbeállítás kereteitől. A tagolatlan keretezett absztrakció tehető legközelebb

az avantgárd tiszta filmhez, mivel hanyagol minden viszonyítási pontot, és az ismert világ ellenbeállításai nem szakítják meg a nonfiguratív fényjátékokat. A tagolatlan keretezett absztrakció ezért a fantasztikum habozását teremti meg a narratívában: általában ezek azok a jelenetek, ahol a történet átlép a csodás területére. Vagyis a keretezett absztrakció nemcsak az ismert tér, illetve az elbeszélések határköveiként működik, hanem a természetfeletti világok sorompóiként is. A tagolatlan keretezett absztrakció általában azokban a történetekben szerepel, ahol a természetfeletti eseményeket tudományosan, racionálisan próbálják megmagyarázni: az absztrakció a szereplők racionális válaszkeresésének végét szokta jelenteni. Az absztrakció ott jelenik meg tagolatlanul, az avantgárd abszolút fényjátékaihoz hasonlítva, ahol a racionalitás csődöt mond.

Az absztrakció a narratívában mindig a tudás határpontjaként működik. A tagolt absztrakció esetében a hangsúly a szereplők tudásán van: keresik a szavakat az absztrakt jelenségek értelmezéséhez, illetve próbálják megfejteni a látottakat. A tagolatlan absztrakció esetében a hangsúly áttolódik a nézőre: az avantgárd mindent behálózó, értelmező és térben elhelyező, ellenbeállítástól mentes attrakciója a néző tudását veszi célba, a néző kibillentésére törekszik. Ezért közelebb áll a fantasztikumhoz, mint a tagolt absztrakció, habár a kettő között funkcionális szempontból alig van különbség.

Azokban a történetekben, ahol a csodás világok eleve adottak, a természetfelettit „természetesnek” kezeljük, az absztrakció is megszokott jelenség: ezért gyakran a kompozícióval, sűrű ellenbeállításokkal tagolják ezeket. A két, tudományos-fantasztikus műfajhoz köthető altípus a hard sci-fi és az űropera *(science fantasy)*.

6.2. Hard science fiction és űropera: az absztrakció és a tudományos-fantasztikus filmek

A tudományos-fantasztikus fantáziák térnyerése többé-kevésbé párhuzamosan zajlott a tudomány látóterének bővülésével. A sci-fi irodalom elengedhetetlen kulcselemei, a tudományos és technikai fantazmagóriák a műfaj korai változataiban még nem voltak számottevők. Ám a különböző utópisztikus társadalmakat leíró művek, illetve fantasztikus utazásokról beszámoló írások már magukon viselték a jóval később felvirágzó műfaj alapvető motívumait, az ismert tudományos és fizikai határok kiterjesztését, illetve a jövőre vonatkozó spekulá-

ciókat. A 18–19. században megszaporodtak az ismeretlen, kozmikus világokba tett kalandokról szóló fantasztikus írások.[11] Csak később vált meghatározóvá a fantazmagóriák tudományos igazolása, az ipari forradalom egyik következményeként az embereket foglalkoztatni kezdte a tudományos és technikai fejlődés lehetséges kimenetele. A technológiai haladás gyakran szorongással párosult, így a korai sci-fi könnyedén keveredett olyan zsánerekkel, mint a horror: erre klasszikus példa Mary Shelley *Frankenstein* című műve.

A tudományos-fantasztikus műfaj a 20. században találta meg igazán a hangját, amikor a társadalmakra sokkszerűen hatottak a világháborúk krízisei, illetve a tudományos és technikai fejlődés addig nem látott ütemben szárnyalta túl az emberiség képzeletét: a zsáner tömegek fantáziáját ejtette rabul. A sci-fi irodalom a nyomdatechnika olcsóbbá válásával a magazinok lapjain jutott a csúcsra: az 1926-ban induló *Amazing Stories* című magazinnal kezdődött meg a műfaj első aranykora. A tudományos-fantasztikus műfaj és a tudományos tények, a tudomány aktuális felfedezéseiről szóló tudósítások folyamatos kölcsönhatásban álltak egymással. Ezt jelzi az a jelenség is, hogy ezekben az olcsó sci-fi magazinokban hosszú cikkeket szenteltek a legújabb tudományos felfedezések ismertetésének, illetve fontos tudományos tények bemutatásának.[12] Vagyis a tudományos-fantasztikus fantáziák népszerűvé válásával a tudományos ismeretterjesztésre is megnőtt az igény.

A science fiction filmek az ismerős, hétköznapi világunk és az idő vagy a tér távolsága miatt az ismeretlen homályába vesző világok közti szimbiózisra épülnek. „A legtöbb SF film vizuális világa olyan konfliktusokat prezentál, amelyek az általunk ismert, illetve teljesen idegen képek között jönnek létre."[13]

Már ekkor markánsan megkülönböztethető volt kétféle érzékenység a műfajon belül, amik a Sobchack által felvázolt ismert/ismeretlen tengelyen helyezhetők el. „Hard sci-fi" (keményvonalas tudományos fantasztikum), illetve „space opera" (űropera) vagy science fantasy („tudományos fantasy") néven alakult ki a két alműfaj, amelyek a zsá-

[11] Brian Stableford: Science Fiction before the Genre. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 17.

[12] Brian Atteberg: The Magazine Era: 1926–60. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 33.

[13] Vivian Sobchackot idézi Steve Neale: *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000. p. 94.

ner két ellentétes pólusán helyezkednek el. A köztük lévő ellentét az irracionális, a csodás jelenségek racionalizálásában keresendő, azaz abban, ahogy a fantasztikumot legitimálják. A hard sci-fi a természettudományok (csillagászat, fizika, biológia, kémia), illetve a különböző úttörő technológiák (űrkutatás, rakéták, gépészet, számítógépek, mesterséges intelligencia, robotok) eredményeit gondolja tovább, lehetőleg ragaszkodva az elképzelt tárgyi világ valószerűségéhez. „A tudomány egy sor metaforát tud adni a science fictionnek, amelyek a realizmus és racionalizmus illúzióját keltik”[14] – írja Katryn Cramer. A hard sci-fi egyik klasszikus szerzője, Arthur C. Clarke a *2001. Űrodisszeia* című regényét egy, a kozmosszal kapcsolatos költői elmélkedéssel kezdi, meghatározva a szöveg esszéisztikusabb jellegét: regényének nagy része a különböző űrhajózási technikák részletes leírásával, a fizikai törvények megváltozásának ecsetelésével, az élet keletkezésére vonatkozó magyarázatokat egymásnak ütköztető párbeszédekkel telik. „Mondjuk az, aki a Földön nyolcvanegy kilós, itt élvezettel fedezi föl, hogy testsúlya csupán tizenhárom és fél. Amíg egyenes vonalban mozog, s egyenletes sebességgel, csodálatosan könnyednek érzi magát. De amint megkísérel irányt változtatni, befordulni egy sarkon, vagy hirtelen megállni, egyszer csak rádöbben, hogy tömege, tehetetlensége változatlan. Mert ez állandó – ugyanannyi a Földön, a Holdon, a Napon vagy az űrben.”[15]

Az űroperák, amelyek a hard sci-fikkel párhuzamosan váltak népszerűvé, a tudományos fantáziák igazolására kevesebb energiát szentelnek, számukra a tudományos és technikai ikonok csak a kalandos, fordulatos történetek kiegészítői, nem pedig főszereplői. Az űroperák világát fantasztikus fénysebességgel száguldó űrhajók, bolygóközi kalandok, galaxisokat benépesítő társadalmak és a köztük zajló intrikák határozzák meg, a tudományos spekulációt háttérbe szorítja a szórakoztatás.[16] A harmincas években E. E. „Doc” Smith volt az alműfaj egyik úttörője, a jó és rossz harcát elmesélő mitikus történetek atyja, illetve a más műfajokból is táplálkozó történetsémák lefektetője. Az űroperák nagyon hasonló történetvariánsokkal működnek, teret engedve a cselekményességnek kedvező műfajkeveredéseknek: a wes-

[14] Katryn Cramer: Hard Science Fiction. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 188.

[15] Arthur C. Clarke: *2001. Űrodisszeia*. Budapest: Szukits Könykiadó, 2011. p. 65. Göncz Árpád fordítása.

[16] Gary Westfahl: Space Opera. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 198.

tern, a kalandfilm, a háborús film konfliktusait és figuráit is megtalálhatjuk ezekben a művekben. A magazinok folytatásos történetei a korai film- *(Buck Rogers)* és tévésorozatokban *(Star Trek)*, illetve folytatásokra épülő blockbusterekben *(Star Wars)* teret engedtek a fordulatokra, illetve sok szereplőre épülő narratíváknak. Az ötvenes–hatvanas években megjelentek az olyan űropera típusok, amelyek a bolygóközi társadalmak politikai intrikáira helyezték a hangsúlyt (Asimov: *Alapítvány* sorozat), nagyon hosszú és szövevényes történeteket görgetve.

6.2.1. A fantasztikum spektruma a sci-fiben

A tudományos-fantasztikus műfaj sokszínűségét, összetett motívumrendszerét, manapság is bővülő és változó ikonográfiáját e két alműfaj csak üggyel-bajjal képes lefedni. A hard sci-fi és az űropera közti különbségek inkább a tudományos-fantasztikus képzeletvilág két különböző attitűdjére világítanak rá: a történetek ismeretlenhez, irracionálishoz való viszonyára. Habár Todorov az egész science fiction családot a csodás kategóriájába helyezte, a hard sci-fi és az űropera közti feszültségek mentén érdemes továbbgondolni a műfaj viszonyát a fantasztikumhoz. E különválasztott két típus inkább egy széles spektrum két végén helyezkedik el, amelynek pólusai közé helyezhetőek a sci-fi műfaj legfontosabb darabjai.

Király Jenő hangsúlyozza, hogy a sci-fi műfaját a todorovi kettős rendszer, azaz a csodás és a különös ellentétes ereje formálja: „A sci-fi nagyformája úgy szabadítja fel a tudattalant és a képzeletet, hogy egyúttal nem veszíti el a tudat és a fogalom bizalmát sem."[17] A fantasztikum a tudomány és a technika motivációs erejére hagyatkozik a sci-fi zsánerében, kötelékeinek lazasága vagy szorossága határozza meg a hard sci-fihez vagy az űroperához való viszonyát. A tudományos-fantasztikus filmben folyamatos feszültség működik a „tudományos" és a „fantasztikus" között. Király a hard sci-fit tekinti a klasszikus sci-finek, azaz motivált fantasztikummal működő tudományosabb fantasztikumnak, az űroperát pedig science fantasynak nevezi, ami „a valószínűbb közegekből importált élményekkel színezett, motivált fantasztikum-

[17] Király Jenő: *A film szimbolikája.* **II. kötet.** *A fantasztikus film formái.* Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió, 2010. p. 469.

ba valószínűtlenebb, motiválatlan, fantasztikus közegekből kezd élményeket importálni".[18]

Vivian Sobchack a tudományos-fantasztikus filmeket a horror mellékági rokonának tekinti, ami sok szempontból igazodik a másik fantasztikus műfajhoz. Hangsúlyozza, hogy a sci-fikben nemcsak tudományos, hanem mágikus, sőt vallásos hatások is helyet kapnak, ezek aránya és dominanciája határozza meg az adott film jellegét. „Mágia, tudomány és vallás lép egymással kölcsönhatásba az SF filmben, épp úgy, ahogy a társadalomban: kielégítve az ember vágyát, hogy választ találjon a kozmikus kérdésekre."[19] Ez a három, gyakran ellentétes erő működteti a műfajt, amit Sobchack ezekből kiindulva a következőképp definiál: „A SF film egy olyan műfaj, ami az aktuális, extrapolatív vagy spekulatív tudományos ismereteket hangsúlyozza, amiket a kevésbé hangsúlyos, de jelen lévő mágia és vallás transzcendentalizmusával kever, hogy az embert kibékítse az ismeretlennel."[20]

J. P. Telotte a modern sci-fi filmeket a todorovi rendszer szerint osztályozta. A csodás kategóriájába esnek az alien-inváziós filmek, ahol az ismert világba behatol a megmagyarázhatatlan. A fantasztikus kategóriájába szerinte a jövőt leíró disztópikus fantáziák tartoznak, mint Lucas *THX 1138*-a vagy Lang *Metropolis*a. A különösbe pedig az emberi alakot öltő és emberi vonásokat viselő androidokról szóló történetek tartoznak, mint a *Szárnyas fejvadász*.[21] Telotte rendszere a mi világunk és az irracionális viszonyára épít: a csodás sci-fi legtipikusabb példájának Spielberg *Harmadik típusú találkozások* című filmjét hozza, ahol az átlagos, külvárosi életbe egyszer csak belép a kozmosz megmagyarázhatatlanja, összezavarva és izgalomba hozva a szereplőket és a velük azonosuló nézőt. „A *Harmadik típusú találkozások* elvisz minket, nézőket egy perceptuális és episztemológiai határra, majd átlépve ezt a határt ismeretlen állapotokba repít, és mindeközben kihívások elé állítja a természetfelettit és a valóst feldolgozó szemléletünket."[22]

A Todorov által leírt fantasztikum-tipológiában a néző/olvasó és a szereplő ugyanolyan fontos: a narratívában felbukkanó fantasztikus jelenségek csodás vagy különös magyarázatához elengedhetetlen a karakterek viszonya a látottakhoz. Az űroperák mesebeli lényeket és

[18] Uo. pp. 469–470.

[19] Vivian Sobchack: *Screening Space*. New York: Ungar, 1987. p. 58.

[20] Uo. p. 63.

[21] J. P. Telotte: *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 12–13.

[22] Uo. p. 159.

csillagközi háborúkat felvonultató, gyakran minden racionális magyarázatot nélkülöző történeteik a tiszta-csodás kategóriájába tartoznak. A *Star Wars* vagy a *Star Trek* univerzumában az olyan képzeletszülte lények, mint Jabba vagy az ewok erdőlakók teljesen hétköznapiak, a tízezer nyelvet beszélő robotok és csillagrombolók irracionális kavalkádjához hasonlóan megszokottak a szereplők számára. A *Star Wars* jedi lovagjai által birtokolt Erő sincs – még tudományos metaforákkal sem – megmagyarázva.

A fantasztikus-csodás kategóriájába a hard sci-fik racionalizáló képviselői sorolhatóak, mivel ezekben a művekben az irracionális események gyakran ugyanolyan megdöbbenést keltenek a szereplőkben, mint a nézőkben. Ezekben a történetekben mindig elérkezik egy pont, ahol minőségbeli ugrás van a film diegetikus világában megismert törvényekről egy ismeretlen szintre. A csodás elemek mennyisége és minősége, a Telotte által példaként említett *Harmadik típusú találkozások*ban a *Star Wars*szal összehasonlítva különböző szintet mutat: a valóságunkban bekövetkező csodás pillanatoknak nagyobb súlyuk lesz, mint ha ugyanazok egy mesevilág kulisszái között tűnnének fel. Ezért Todorov négykomponensű rendszere (tiszta-csodás, fantasztikus-csodás, fantasztikus-különös, tiszta-különös) könnyebben leírja a tudományos-fantasztikus filmek viszonyát a rendkívüli jelenségekhez.

A *2001: Űrodüsszeia* űrutazói a néző számára teljesen elképzelhetetlen, jövőbeli technikákkal jutnak el a ma elérhető csillagászati határokon túlra, és a film végén az asztronauta olyan csodás, számára megmagyarázhatatlan eseményekkel találkozik, ami az addigi történetet a csodás birodalmának újabb szintjére emeli. Ez a határátlépés, a fantasztikusból a csodásba való átérés a keretezett absztrakció szekvenciájával együtt következik be. Az absztrakció látványos attrakciójával elhagyjuk az addig ismert tudományos törvényeket, és átlépünk az ismeretlenbe.

A keretezett absztrakció tagolatlanabb formái, vagyis a hosszabb és a narratív dekódoláson uralkodó szekvenciák a tudományos-fantasztikus filmek hard sci-fi csoportjában elterjedtebbek, mint a csodás elemeket megszokottnak kezelő űroperák világában. Az űroperában az absztrakció fantasztikumát az amúgy is eklektikus mesevilág motiválja, míg a hard sci-fiben fordítottan működik: ott az absztrakció motiválja a tudomány által alátámasztott, biztonságos keretek között tartott világ fellazulását, az irracionális (vagy csodás) térnyerését. Az absztrakció itt egy lépcsőfokként működik a négy részből álló todorovi fantasztikus rendszerben.

A tagolatlan keretezett absztrakció a fantasztikum bizonytalanságát, hezitálását teremti meg: a nem reprezentatív, hipnotikus és a nézőre közvetlen attrakciós látványosságként ható avantgárd megelőlegezi a csodás történéseket. Ám fontos kiemelni, hogy a keretezett absztrakció nemcsak az irracionális elemek elfogadására használt, pusztán jelölő funkcióval működő látványelem, hanem maga is a tudományos-fantasztikus ikonográfia része, konkrét szerepekkel működtetett diegetikus jelenség.

6.2.2. SF irodalom és film: az absztrakció mint a filmszerűség adukártyája

A keretezett absztrakció, ha tagolatlanul, vagyis ellenbeállítástól és kompozíciós kerettől mentesen szerepel a narratíva gazdatestében, az avantgárd legfontosabb tulajdonságát tudja becsempészni a történetmesélő film világába: a nyelvtől elszabadult, zenei hatású attrakciót. A science fiction irodalommal szemben ez a film legerősebb fegyvere: a néző tekintetét a látványra szegezni. A keretezett absztrakció a tiszta attrakciót, azaz a nyelvtől és fogalmaktól mentes, nem verbalizálható attrakciót viszi a klasszikus narratívába, az avantgárd legelemibb tulajdonságát importálva Hollywoodba.

„A sci-fi regénnyel összehasonlítva a belőle készült filmnek sajátos előnyei vannak: közvetlenül tudja ábrázolni a rendkívülit”[23] – írja Susan Sontag. A „rendkívülin” Sontag a Gunning által más kontextusban elemzett attrakciót érti: a szöveg egész egyszerűen nem képes a dolgokat megmutatni, az irracionálist a maga banalitásában ábrázolni. Ám ennek az éremnek két oldala van: „A néhány sci-fi regény erőssége – a tudományos magyarázat – szükségszerűen a film gyenge oldala.”[24] Az absztrakció pillanatai – ebben a gondolatmenetben – a sci-fi filmek legfilmszerűbb pillanataiként működnek, olyan jelenetekként, amelyek nemcsak ábrázolják a rendkívülit, de a nyelviségtől a lehető legtávolabbra is repítik. Clarke regényét és Kubrick filmjét összehasonlítva látványosan körvonalazódik a tudományos-fantasztikus műfaj médiumok közötti vándorlásával történő változás. A film keretezett absztrakcióját felvonultató jelenet Clarke szövegében az „Át a Csillagkapun” című fejezet része. A film absztrakt szekvenciája egy ideig a

[23] Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa, 1971. p. 242.
[24] Uo. p. 242.

Bowmanról készült közelképes ellenbeállítások által tagolt, majd a közel tízperces képsor felétől kezdve tagolatlanul, szabadon áramlanak az absztrakt formák. Nincs semmilyen plusz információ, ami megmagyarázná a jelenséget, csak az absztrakció morfológiája: a végtelenbe vesző perspektivikus színkavalkád egy alagutat sejtet. A perspektivikus ábrázolás kapaszkodóját idővel felváltják az olajfoltszerű alakzatok, amelyek egyúttal le is lassítják az előző fényalagút száguldását. A morfológiailag három részből álló szekvencia végén kerül a néző legközelebb ahhoz, hogy valami ismerőst fedezzen fel: a természetfeletti negatív színekben úszó tengerfelszín és hegygerincek egy idegen bolygó felszínét ábrázolják, ami a megérkezést készíti elő. Ám összességében az absztrakt szekvencia kezdetétől a jelenet, sőt az egész film végéig a látvány egyszerre titokzatossá, nyelvileg nehezen megragadható absztrakt hipnózissá válik. Ligeti zenéjének monoton, kísérteties kórusa egyrészt a hatás hipnotikusságát, másrészt feszültségét és természetfelettiségét hangsúlyozza. Arthur C. Clarke szövegében sokkal több a fogódzó, mivel az író gyakran metaforákkal, költői képekkel írja le a Csillagkaput. „A galaxis központi pályaudvarán utazott át."[25] Clarke az olvasót Bowman fejébe helyezi, az ő gondolatain keresztül éljük át a jelenséget: „Most, elkésve, azt kívánta, bár szentelt volna nagyobb figyelmet a hiperterek vagy transzdimenzionális alagutak elméletének, hisz ezek számára most valósággá váltak." Kubrick filmjében a jelenetet megelőzően sem hiperterekről, sem különböző dimenzióalagutakról nem esik szó, így a keretezett absztrakció sokkal több értelmezést hagy nyitva, mint a szöveg. Míg Clarke a teret allegorikusan zavarja össze: „Úgy rémlett, az űr kifordult; ez nem embernek való hely", addig Kubrick az absztrakciót, a képkimerevítéseket, az asztronauta szeméről készült közeliket használja a néző (és Bowman) összezavarására, a valóság „kifordulására".

A tagolatlan keretezett absztrakció – annak köszönhetően, hogy formája révén könnyebben tud eluralkodni a narratíván – a bizonytalanságot teremti meg a nézőben: ez az egyik oldalról elidegeníti a nézőt a diegetikus világtól, a másik oldalról viszont a science fiction történetében betöltött szerepe és morfológiája révén erősíti a fantasztikumot, illetve a műfajt is. Tehát az avantgárd még akkor is a fantasztikus műfaj fontos támasza lesz, ha tagolatlan absztrakcióként háttérbe szorítja a „hagyományos" képsorokat.

[25] Clarke: *2001. Űrodisszeia*. p. 220.

A tagolatlan és tagolt keretezett absztrakció tudományos-fantasztikus filmben betöltött szerepeit leginkább a szereplők magyarázatai különítik el egymástól. A tagolt formájú absztrakció inkább kerül a karakterek magyarázatainak keresztttüzébe, míg a tagolatlant a narratíva hajlamos teljesen homályban hagyni. A keretezett absztrakció annál jobban tudja megteremteni a fantasztikum átmenetiségét, bizonytalanságát, minél tagolatlanabb és hosszabb: ez meghatározza az absztrakcióra szabott szerepeket is.

6.3. Fantasztikus utazások az ismeretlenbe: az absztrakció motiváltsága és tagoltsága

A tudományos-fantasztikus filmek, illetve általában a fantasztikus filmek egyik leggyakoribb témája az ismeretlen világokba tett utazás. „Mintha az önkeresés végső kérdéseire csak a legtávolabbi régióknak volna válaszuk, melyek túl vannak a világképünk által birtokba vett élmények határain”[26] – írja Király. Ezekben az archetipikus történetekben az ismeretlen erők általában határokat állítanak a mi világunk és a képzelet szülte, mesebeli univerzumok közé, a fizikai határpontok egybeolvadnak a tudás és a tapasztalat határaival. Ezek a kapuk, folyosók és alagutak jelzik azt, hogy az utazók maguk mögött hagyják az addig ismert szabályokat, hogy valamilyen idegen, természetfeletti törvények uralta világban kalandozzanak.

Sobchack a sci-fi műfajt az ismert és ismeretlen közötti feszültség szerint osztályozza, eszerint a zsáner vizuális világa is a „megszokott” és a „soha nem látott” közti keveredések arányaiból épül fel.

A todorovi rendszerben azok a történetek, amelyekben a fantasztikum a hétköznapi élet kulisszái között jelenik meg, és a csodás elfogadásával végződik, az utazás-archetípusok azon fajtáit foglalják magukban, ahol a kalandorok fizikailag is átlépnek valamilyen fantasztikus határt. A keretezett absztrakció képviselői legtöbb esetben a fizikailag jelen lévő, a történet valóságának részeként megvalósuló határpontok és senkiföldék ábrázolásai: a tökéletesen idegen, ismeretlen jelenségeké, amelyek kibújnak az ember kontrollja alól. Az absztrakció a műfaj ikonográfiájában ugyanazon idegen-képek kategóriájába tartozik, mint a fénysebességet könnyedén túllépő űrhajók, félelmetes

[26] Király Jenő: *Frivol múzsa I–II.* Budapest: Nemzeti Tankkönyv kiadó, 1993. p. 539.

űrlények és idegen bolygók tájképei. Ám Sobchack is hangsúlyozza, hogy a sci-fik nem engedhetik meg maguknak, hogy végérvényesen eltávolodjanak az emberi tényezőtől: „Az SF film, mindemellett, nem építkezhet csak idegen-képekből."[27] Az absztrakció nem tud a másik világgá válni, mert nincs benne semmi, ami megragadható lenne. Egyrészt a film formájának, másrészt a tudománynak is felül kell kerekednie az absztrakció ismeretlen természetén, nem engedheti meg az avantgárd győzelmét a jelentések felett. A másik, idegen világot – amit az absztrakció köt össze a mi világunkkal – már ábrázolni kell, hogy a történet előrehaladhasson, ezért az avantgárd formavilág csak rövid ideig maradhat játékban.

Az absztrakció mindig a világok közötti senkiföldjét ábrázolja – ha a néző által teljesen racionalizálható jelenségként mutatkozna, már nem tekinthetnénk rá absztrakcióként. A csodás világokba tett utazások filmtörténeti prototípusa az *Óz, a csodák csodája* (1939). Itt a másik világ kapuja nem egy végigjárható alagútként manifesztálódik, hanem viharként, amely a szó szoros értelmében magába szippantja a főszereplőt. Már ebben a korai fantasztikus musicalben megjelent a senkiföldje ábrázolásakor az absztrakció egy gyenge formája – akár Méliès-nél, az 1901-es *Utazás a lehetetlenbe* című Verne-adaptációban. A forgószél spirálszerű örvénye a későbbi high-tech absztrakciók előhírnöke volt. Dorothy egy kicsapódó ablakkerettől sújtva ájult álomba merül, ahol a lírai absztrakció áttűnéseivel teremtődik meg az avantgárd bizonytalansága. Amikor a lány felébred, a ház még mindig a tornádó tölcsérében repül, tehát nem az alvás teremtette meg a határpontot: az ablakon keresztül látja a kavargó szelet és a rémes hallucinációként repkedő boszorkányt. Az ablakkeretben látható fekete-fehér örvény a hatvanas–hetvenes évekbeli tudományos-fantasztikus filmek űralagutainak látványát előlegezi meg. Óz birodalmába érkezve Dorothy tágra nyílt szemmel pislog a színes világra, éppúgy, ahogy a későbbi sci-fi műfaj űrhajósai és időutazói az eléjük táruló, addig nem látott dolgokra.

Az ismeretlen, csodás világokba tett utazások általában akkor válnak igazán fantasztikussá, vagyis akkor kerülnek a csodás és a különös magyarázat közötti bizonytalanság hatása alá, ha azokat egyedül teszik meg a szereplők. Ugyanis a magányos kalandorok természetfeletti élménye mindig a kételkedő interpretációk keresztтüzébe kerülhet. Dorothy utazásáról kiderült, hogy álom, Bowman kalandja viszont nyitva áll minden interpretáció előtt: a Csillagkapu-jelenet akár

[27] Sobchack: *Screening Space*. p. 103.

hallucinációként is olvasható. A magányos utazók senkiföldje-jelenete e miatt a bizonytalanság miatt szokott inkább tagolatlan absztrakcióval megmutatkozni: a könnyebb azonosulás, a szubjektív beállításként is működő absztrakció könnyebben keríti hatalmába a nézőt. A tagolatlan absztrakcióval ábrázolt határátlépések jelenetei a fantasztikum bizonytalanságával hatnak: várnunk kell, míg eloszlik a színes avantgárd látvány, mire megtudjuk, mivel is szembesülünk. Ám utána sem lehetünk biztosak a látottakban. A *Kapcsolat* főszereplője a hosszú csillagközi utazás után azzal szembesül, hogy semmi bizonyítéka nincs arra, hogy valóban megtörtént vele az, amit láthattunk: a kívülállók (vagyis nem mi, nézők, hanem az űrkapszula kilövésének külső nézői) csak egy sikertelen kilövési kísérletet láttak.

A világok közötti határt átlépő csapatok, utastársak általában tagolt, biztonságos korlátok közé szorított absztrakcióval találkoznak. Ennek egyszerű oka van: a társak megnyugtató közelsége megengedi a szereplőknek a hihetetlen jelenségek interpretálását. A magyarázattal megszelídített absztrakciónak kisebb hatalma van a néző/szereplő felett. A tagolt keretezett absztrakció itt konkrét térként jelenik meg, amit több szögből is láthatunk, viszonyítási pontokkal és ellenbeállításokkal. A tagolt absztrakció esetében a motivációs apparátusok teljes fegyverzetben vonulnak fel: a szereplők párbeszéddel, az elbeszélés pedig ellenbeállításokkal racionalizálja az absztrakció fantasztikumát.

A *Fantasztikus utazás* (1966) című filmben egy tudóscsapatot milliméteres méretűre zsugorítanak, hogy befecskendezzék őket egy életveszélyben lévő politikus testébe, egy erre a célra kialakított tengeralattjáróban. A film alapállítása, a főszereplők zsugorítása a tudományos-fantasztikus képzeletvilág része, csodás elem, amit el kell fogadnunk. Amikor azonban a szereplőkkel együtt behatolunk az életveszélyben lévő diplomata testébe, mi is elámulunk az elénk táruló absztrakt formák forgatagán, amelyek tudományosan megmagyarázható, orvosi szakkifejezésekkel leírható, ám ilyen „közelről" soha nem látott jelenségek.

„A végtelen kellős közepén állunk, a külső és belső tér (világ) között. És egyiknek sincs határa" – mondja az egyik tudós. „Soha nem gondoltam volna, hogy bármi is lehet ilyen" – mondja egy társa. Ezek a mondatok a látottak fantasztikus mivoltát erősítik, ám a racionális magyarázat, az orvostudomány által „kívülről" hozott tudás mindig kapóra jött a szereplőknek. A *Fantasztikus utazás* világában az absztrakció kulisszává válik, ráadásul a lehető legbanálisabb, leghétköznapibb jelenség, saját testünk ismeretlen oldalát mutatja meg. A film érde-

kessége abban rejlik, hogy az akkor ismert mikroszkópoknál sokkal tovább hatol a testben, olyannyira, hogy a képzeletnek kell kiegészítenie a vakfoltokat. A leginkább ismertnek vélt világ válik teljesen ismeretlenné a távolságok miatt: ez egy, a „belső-végtelenbe" tett utazás. A film absztrakciója a világ részévé válik, mint egy furcsa tapéta, az emberi érrendszer belső homlokzata. „A motivált fantasztikum témái előfeldolgozott életanyagok, amelyeket legitimációs forrásként használt, nem esztétikai tudatformákból vett át a fantázia"[28] – írja Király. A tagolt absztrakció ehhez a tudásanyaghoz kapcsolódik, ami a mi valóságunk tudásanyaga, mint a *Fantasztikus utazás* esetében. A tagolt absztrakciót használó filmek hasonlóan racionalizálják az avantgárdot, a tagolatlan absztrakciót felvonultatók pedig, ezzel ellentétben, a bizonytalanság szorongató állapotában tartják a nézőt. A formailag tagolt absztrakciót tehát kontrollálja a tudományos fantasztikum „tudománya", a formailag tagolatlan, vagyis az absztrakt avantgárdhoz közelebb álló szekvenciákat azonban nem: a tudományos-fantasztikus harcából itt a „fantasztikus" kerekedik felül.

Motivált fantasztikum – Hard sci-fi (Todorov: fantasztikus csodás)	*Motiválaltan fantasztikum – Űropera / Science fantasy (Todorov: tiszta csodás)*
Tagolatlan absztrakció – nem racionalizált absztrakció, határátlépés a csodás(abb)ba • *2001: Űrodüsszeia* • *A komputer gyermeke*	Tagolt absztrakció – kontrollált absztrakció: a fikciós világ által kordában tartott absztrakció • *Star Wars* (a hipertér) • *Star Trek*

6.4. A keretezett absztrakció mint a tudás határainak ábrázolása

A sci-fi műfajában fogalmazódik meg a legplasztikusabban a vágy az ember saját határainak meghaladására. Steave Neale szerint „a science fiction vonzerejének, élvezetének, megértésének egyik kulcsa éppen a tudás különböző formáinak, típusainak és rétegeinek szövevényes illeszkedésében keresendő".[29] A nézők és alkotók tudásának összekapcsolódása egyrészt az elbeszélésen keresztül bontakozik ki, a látott képekből történetet kreáló néző kognitív munkája révén. A sci-fi fantasztikumából adódó valószerűtlen és valószínűtlen jelenségek

[28] Király: *Frivol múzsa II*. p. 518.
[29] Steve Neale: „Ez csak egy kibaszott vicc lehet." *Metropolis* 2003/2. p. 48.

elfogadása és kritikája a nézői értelmezés következő szintje, ami más zsánerekhez képest itt talán még markánsabban megmutatkozik. A tudományos-fantasztikus filmek ezért leginkább a realisztikus ábrázolás felé tolódnak el, a valószínűtlen eseményeket a valóságosság illúzióját keltő trükkökkel prezentálják. A speciális effektusok evolúciója az élethűség mentén halad afelé, hogy a teljességgel hihetetlent is a banális hétköznapi színében tüntesse fel. A sci-fi ikonográfiája, a tudományosan motivált fantasztikus jelenségek szemkápráztatóan élethű ábrázolásai a nézőket képzeletbeli felfedezésre invitálják. Ezért ebben a műfajban alapvető téma a tudásunk és tapasztalataink határainak átlépése, kiterjesztése, szűkös mozgásterünk korlátainak áttörése.

Az utazás visszatérő motívuma így nem pusztán egy távoli cél eléréséről szól, hanem az utazást mozgató vágyak kielégítéséről: nézőként vagy azonosulunk a tudósok és felfedezők kíváncsiságával, és kielégülünk, transzcendens élménnyel gazdagodunk, vagy a bukásra kárhoztatott, megszállott tudóssal tartunk a végső válaszkeresés szélmalomharcába. A felfedezés vágya, az emberiség tudáshatárainak kiterjesztése, a természet felett gyakorolt hatalom jelenti ezt a mozgatórugót, ami előrehajtja a hősöket.[30] „Az utazó, aki elég messze megy, személyes sorsként megtapasztalt és kivételes sorsként előlegezett végítéletre vágyik, valami végsőt akar megtudni önmagáról."[31] A személyes utazás így válik kollektív tanulássá, a privát kaland az emberiséget szolgáló tudásgyűjtéssé. Amikor az első felfedezők új kontinenseket pillantottak meg távcsövükben, és ismeretlen partok homokjára léptek, azt saját királyuk vagy királynőjük szolgálatában tették. A sci-fi műfajának jövőbeli felfedezői már az emberiség érdekeit szolgálják. A tudományos-fantasztikus filmek helyhez kötött felfedezői, a Földön maradó tudósok is ehhez hasonló globális célokat szolgálnak, ám ők gyakran nem látják munkájuk hiábavalóságát vagy morális megkérdőjelezhetőségét.

Az absztrakció egyik legelterjedtebb funkciója az emberi tudáshatárok megmutatása, a korábban senki által nem ismert (vagy tapasztalt) élmények objektivizálása. A tagolt absztrakció csodás világaiban, ahol a science fantasy univerzumok csurig vannak töltve mágiával és elképzelhetetlen erőkkel, nincs már tétje annak, hogy a hősök átlépjék az emberi tudás határait. Az űroperák szereplői csodás képességek birtokában élik hétköznapjaikat. A *Star Wars* és a *Star Trek* univerzumában

[30] Király: *Frivol múzsa II*. p. 552.
[31] Uo. p. 538.

telepatikus jedi lovagokkal, időutazókkal és mesebeli lényekkel találkozunk: a mi világunk tudáshatárai a kezdettől fogva ki vannak terjesztve, a csodás régiók részeként az első pillanattól kezdve elfogadjuk a természet felett uralkodó hősöket.

A tudományos spekulációkat működtető hard sci-fiben sokkal nagyobb tétje van a tudáshatárok átlépésének. A műfaj ezzel elégíti ki a nézők vágyát: a szereplőkkel együtt éljük át világunk tapasztalat- és tudáshatárainak kibővítését. A hatvanas–hetvenes évek filmgyártása a jövőbe helyezte „a végső tudás" megszerzésének lehetőségét. A hetvenes évek végén készült *Black Hole* a távoli jövőbe vizionálta ezt, ami a film központi rejtélyét alakító fekete lyukon való áthatolással történhet meg. A film tagoltabb absztrakt szekvenciája a lyukon való átlépéskor kezdődik, ahol a „tér és idő ismereteink szerint nem létezik" – mondja az őrült tudós antagonista, Dr. Reinhardt. (Ugyanez a motívum és hasonló absztrakciós eljárás jelenik meg Christopher Nolan *Csillagok között* című, 2014-es filmjében is.)

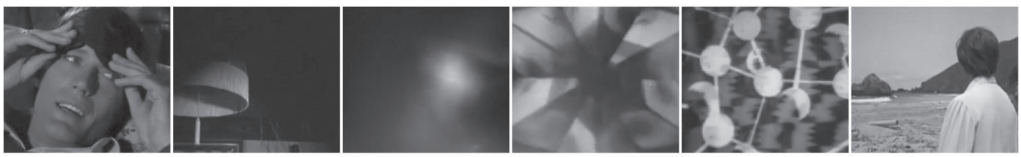
A *2001: Űrodüsszeia* monolitja egy emberfeletti intelligencia képviselője, ami évmilliókkal ezelőtt megtanította az előembert a túlélésre, illetve a társadalomépítéshez szükséges eszközhasználatra. A monolit nem más, mint egy rejtélyes, kozmikus tanítómester, ami az embert tudása határainak átlépésére serkentette. A film végén a keretezett absztrakció az emberiség által évmilliók óta vágyott végső tudás félelmetes egyszerűséggel konkretizált tálalása. Az alagút a tudás ajtaja, a csillagok közötti határ az emberiség határa.

A kilencvenes évektől kezdve az ismeretlen tudásterületek bátor gyarmatosítását már nem a közeli vagy távoli jövőbe, hanem a jelenbe vizionálta a filmgyártás. Ez az informatikai fejlődés forradalmával párhuzamosan zajlott: az elképzelhetetlen már elképzelhetővé vált a jelenben is, a végső tudás megszerzéséért nem kell várnunk a jövő „beköszöntéig". A digitális technika és a virtuális valóság eleinte mint elérhetetlen, felfoghatatlan és misztifikált szent grál volt a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján, az internet gyerekcipőben járt, elérhetetlen és bekebelezhetetlen térként jelent meg az emberek kollektív kíváncsiságában. A *Fűnyíróember* története a virtuális valóság tudásbővítő potenciáljáról fantáziál: az őrült tudós karaktere digitális monstrumot teremt a szellemileg visszamaradott kertészből. Jobe az absztrakt örvényként megjelenített virtuális valóságból meríti hihetetlen tudását, és a Frankenstein-történetre rímelve ez a tudás fordítja szembe teremtőjével. Dr. Angelo, a film megszállott tudósa így írja le a virtuális valóság megismerését: „Olyan, mint meglátni egy felfede-

zetlen kontinenst." A virtuális valóság absztrakt örvénylése a *Johnny Mnemonic*ban is a kiválasztottak tudásforrása: a főhős információs fiókként használt elméje felfoghatatlan adatmennyiséget raktároz, akár egy biológiai széf. A hetvenes években a számítástechnika mint valami veszélyes fegyver vagy démonikus erő jelent meg: *A komputer gyermeke* számítógépe saját határait próbálta áttörni. Itt az absztrakció a dobozból kiszabaduló fenyegetéssel volt egyenlő. Pár évvel később a *Tron* videokonzoljaiban élet-halál harcot vívtak egymással a különböző programok: a fenyegetés a másik, digitális világ része maradt. Az internet hajnalán a virtuális valóság végtelene és fenyegetése beköltözött a nappalinkba: a *Fűnyíróember* tudósának jóslata akkor még prófécia volt, mára azonban banális valósággá vált: „A virtuális valóság növekedni fog, ahogy a távíróból kinőtt a telefon."

A tudáshatárok átlépése a *Kapcsolat*ban is központi motívum: a vallásosság „bizonytalanságát" elutasító főhős a tudomány empirikus bizonyosságában hisz. A felmérhetetlen világegyetem millió csillagában keresi az idegen életformákat, rádióteleszkópokkal hallgatózik a végtelen csendben. Egy nap felfedez egy távoli bolygóról érkező rádióadást, amely prímszámok sorozatába rejtett tervrajznak bizonyul. Egy feltételezett távoli életforma által küldött üzenet egy gigászi csillagkapu tervrajza: ezzel a kapcsolatteremtés lehetősége dereng fel. A film végén megvalósul az utazás: kiválasztják Elie-t mint az emberi faj képviselőjét, ő lehet a végső tudás első birtokosa, a felfedező, aki először pillantja meg az ismeretlen világ partját. A tengerparton való találkozás a Vega bolygó egyik lakosával – aki Elie apja alakjában jelenik meg, hogy még inkább földközeli legyen a fantasztikum – Colombus találkozását idézi fel az amerikai indiánokkal.

Bizonyos esetekben a tudáshatárok kibővítése és kiterjesztése sokkal explicitebben jelenik meg az absztrakt szekvenciákban. A hatvanas évek hippikorszakának lenyomata, a *The Trip* az LSD „tudattágító" prófféciáját tematizálja: az első absztrakt szekvencia a Peter Fonda által alakított, önmagát kereső hős pszichedelikus felfedezőútjának első lépéseit mutatja meg. Corman egy másik filmje, *A röntgenszemű férfi* őrült tudósa már nem egy eltévedt, önmagát kereső fiatal, hanem a saját tudáshatárait feszegető orvos. A mindenen átlátó röntgenszem a végső igazságok válaszait megadó új szervként vagy inkább új mikroszkópként működik. A *Brainstorm* tudósa is enged a kísértésnek, és a minden tapasztalati impulzust rögzítő és lejátszó masinával egy kollégájának halálélményét játssza újra: az absztrakció a végső tapasztalat, az utolsó tudáshatár transzcendens átlépését jeleníti meg. A *Változó*



Roger Corman – The Trip

állapotok megszállott antropológusa dél-amerikai indián rítusokban és tudatmodósító hatású, hallucinációt gerjesztő kamrákban keresi az élet eredetének végső kérdését, a film végi organikus formákat felvonultató absztrakt szekvencia a félelmetes mélységű őslevesben való alámerülést ábrázolja.

A *Superman* kulcsjelenetében, amikor Clark Kent találkozik igazi apjával, Jor-Ellel, az absztrakció egy beavatási rítust ábrázol. A szekvencia alatt végig az apa hangját halljuk, ahogy megtanítja a fiát mindenre, ami a védtelen emberek szolgálatához szükséges lehet: „Gyere velem, fiam, miközben áttörjük földi rabságod rácsait, időn és téren át utazunk." „A következő évben megvizsgáljuk az emberi szívet." „Idén megvizsgáljuk a halhatatlanság különböző koncepcióit és valóságalapjukat." A *Superman* absztrakt szekvenciája az összes funkciót magában foglalja, amire az avantgárd formanyelv a tudományos fantasztikumban használható: az idő és tér határainak átlépését, ami a főhős saját tudáshatárainak átlépésével jár. Clark Kent most válik igazán természetfelettivé.

Összefoglalva az előbbieket: az absztrakt avantgárd film és a tudományos-fantasztikus narratív film tematikus közös nevezője a transzcendenciában is megtalálható. Amíg az avantgárd filmkészítők elvont módon, verbális és narratív kontextus nélkül helyezték a nézőt valamiféle transzcendens állapotba, addig a hollywoodi sci-fik narratív eszközökkel törekedtek ugyanerre.

6.5. Az absztrakció szerepei

6.5.1. A tagolt absztrakció szerepei

A keretezett absztrakció határszerepei három típusba sorolhatóak: az időutazás, a virtuális valóság és a világűr köztes tereinek ábrázolása. Ezek közül csak a virtuális valóság tagolt absztrakciója esetében nem beszélhetünk fizikai helyváltoztatásról.

Az absztrakciót az elbeszélés ellenbeállításokkal szelídítheti tagoltá: az absztrakt jelenséget néző szereplőkkel, illetve az absztrakt jelenségbe behatoló, a szereplőket szállító tárggyal. Az absztrakt képet az ellenbeállítások viszonyítási pontokkal látják el: az absztrakció megragadható dologgá válik. A tagoltság és az absztrakciót magyarázattal szelídítő – vagy éppen misztifikáló – párbeszédek gyakorisága között szoros összefüggés van. Minél inkább kordában tartott és megfogható, bejárható díszletté alakított az avantgárd formavilága, annál inkább tartozik a csodás birodalmába.

A szereptípusok közül az időutazás ábrázolása a legritkább. „Az időutazós filmek szükségszerűen kronologikusak, mert az időegyenesen való szabad ugrálás amúgy is megterheli a nézőt”[32] – írja Kiss Miklós, arra utalva, hogy ezek a filmek általában kerülik a bonyolult flashback szerkezeteket. Azokban a fantasztikus filmekben, amelyekben az időutazásra többször is sor kerül, vagyis ennek a csodás jelenségnek nincs különösebb jelentősége, a készítők hanyagolják az idősíkok közötti senkiföldje ábrázolását. A *Bill és Ted fantasztikus kalandjai* című, a buddy movie zsánerét a sci-fivel ötvöző produkcióban a hősöket egyik idősíkról a másikra repíti egy mágikus telefonfülke. A két tinédzser célja minél több történelmi figura összegyűjtése a közelgő vizsga előtt. Az időutazást tét nélküli hullámvasútként ábrázolja a film elbeszélése; az első időugráskor egy tanítófigura még magyarázatot is ad a jelenségre: „Ez, uraim, a történelem hálózata. Vele bárhová eljuthatnak, ahová csak kívánják.” Ted kérdésére, hogy ez miként lehetséges, a vezető csak annyit mond: „A modern technika által.” Tehát el kell fogadnunk ezt a hálózatot, ahol telefonfülkékkel repkednek egyik korból a másikba. A cselekmény során előforduló utazások közül csak kettőt látunk: az elsőt és a harmadikat. Ezeket az elbeszélés többszörösen tagolja, egyszerre látjuk az alagutat a szereplők szemszögéből és kívülről. A keretezett absztrakció a határán mozog annak, hogy megszűnjön absztrakciónak lenni, éppúgy, mint a *Fantasztikus utazás* esetében. A fantasztikus határátlépések számának növekedésével az absztrakció is eltűnik: az avantgárd különleges, egyszeri hatása, attraktív egzotikuma inflálódik. Nem véletlen, hogy az olyan időutazós klasszikusokban, amelyekben az időugrás pillanatánál, a technikai teljesítménynél jóval fontosabb az általa előidézett konfliktus, egyáltalán nem vagy alig mutatják a két idősík közötti senkiföldjét – tehát az avantgárdnak ezekben az a filmekben nincs szerepe. Ilyen a

[32] Kiss Miklós: Mintha beakadna Isten bakelitlemeze. *Metropolis* 2003/2. p. 36.

Vissza a jövőbe széria, az *Időbanditák*, a *Terminátor* stb. Az absztrakció más esetekben a valósághoz képest kismértékben tud érvényesülni. A *Végső visszaszámlálás*ban vagy *A philadelphiai kísérlet*ben ábrázolt időugrások nem csatornaként, hanem időviharokként jelennek meg, amelyek bekebelezik a hősöket.

A keretezett absztrakció jellemzően a kozmosz és a virtuális valóság szerepében jelenik meg dominánsan, a hatvanas évektől egyre elterjedtebb tudományos-fantasztikus műfajban. Tagoltság tekintetében e két szereptípus meglehetősen kiegyenlített mennyiségben oszlik el.

A virtuális valóság a számítástechnika előretörésével párhuzamosan vált a tudományos-fantasztikus filmek meghatározó témájává a hetvenes–nyolcvanas évektől kezdve. Ezekben a produkciókban a tagolt és a tagolatlan absztrakció közötti különbség az átjárhatóság kérdésénél domborodik ki – a virtuális valóság szerepkörében a tagolt absztrakció nem feltétlenül jelenti a két világ közötti határt. Bizonyos esetekben az absztrakció az ismeretlen digitális univerzumot valamiféle átláthatatlan, kiismerhetetlen zavarosként képezi le, amelybe a szereplők úgy pillantanak bele, mint a mikroszkópon keresztül a sejtekbe. A keretezett absztrakció ezekben az esetekben ellenbeállításokkal tagolt, nem pedig a kompozíciós kerettel. Ennek az az oka, hogy ezekben a jelenetekben a szereplőket nem kebelezi be a csodás világ, csak szemlélői annak. A virtuális valóság minden esetben párhuzamos térként jelenik meg, ahol a hősök legtöbbször fizikailag nincsenek jelen. A *Brainstorm*ban a fejre csatolható szimulátorral néznek bele a virtuális világba, a *Sejt* nyomozója, az *Álomküzdők* és a *Fűnyíróember* tudósa vagy az *Avatar* mozgássérült katonája is csak nézője egy alternatív világnak, virtuális résztvevője, miközben fizikai teste a valóságban marad. A párhuzamos terek, belső és külső valóságok egymás mellettisége teremti meg a virtuális valóság álommetaforáját.

A keretezett absztrakciót az alkotók általában akkor tagolják sűrű ellenbeállításokkal, amikor nem lépjük át a virtuális világ és valóság közötti határt. A *Johnny Mnemonic* és a *Fűnyíróember* virtuális valósága olyan ismeretlen kozmosz, amelybe csak belepillanthatunk, de határait át nem léphetjük. Szerves része a mi világunknak, behálózza a mindennapjainkat.

A világegyetemben nyíló kapuk ezzel ellentétben magukba szippantják az új tudásra éhező felfedezőket. A *Kapcsolat*ban ábrázolt fényalagút az empirikus tudomány hívőjét magával ragadja egy távoli bolygóra. Itt az utazás absztrakciója gyenge, vagyis viszonylagosan tagolt: sok ellenbeállítással szakítja meg a fantasztikus formájú alagút

képét. Ellie is folyamatosan értelmezi a látványt, tudományos gondolkodása görcsösen próbálja racionalizálni a felfoghatatlant, ám egy idő után képtelen az interpretációra.

A kozmikus tér-idő alagút elmélete, az úgynevezett féregjáratok hipotézise a kilencvenes években már a tudományos fantáziák elterjedt kelléke volt. „Megnézve a korai példákat, egyértelművé válik, hogy az alagút/örvény képsorok jellegzetesen különböző világok közötti határként működtek: a csatorna limitált zónaként köti össze a valódit a fantasztikussal”[33] – írja Christine Cornea. Tehát a *Kapcsolat* csúcsjelenetében megvalósuló vágybeteljesítő utazás, a világokat összekötő alagút a tudományos-fantasztikus filmek varázseszköze. Az absztrakció tagoltsága és tagolatlansága ebben a szereptípusban is annak függvénye, hogy az alkotók mennyire akarják, hogy a főhős és a néző közti határ összemosódjon, az új tapasztalati régiókba való behatolás mennyire olvassza egy szemlélővé a film hősét és az őt néző befogadót.

6.5.2. A tagolatlan absztrakció szerepei, működése és az attrakció

A tagolatlan absztrakció formája áll a legközelebb az avantgárd érintetlenségéhez. A pulzáló színek experimentális effektusai kitöltik a képkeretet, hosszú ideig ellenbeállítások nélkül áradnak a nézőre. Ezek a képsorok sokkal ritkábbak, mint tagolt társaik, amelyekben az absztrakt formák díszletté szelídülnek egy fantasztikus univerzum keretein belül. A tagolatlan absztrakció hatása kettős: egyrészt még mindig diegetikus jelenségként működik, másrészt tagolatlansága miatt közel áll ahhoz, hogy kilépjen a fikciós világ kereteiből, szinte önálló életet élve a nézők szeme előtt. Persze az avantgárd önállósodása soha nem következik be, mert akkor már nem keretezett, hanem keret nélküli – azaz avantgárd – absztrakcióról beszélnénk.

A tudományos-fantasztikus filmek tagolatlan absztrakciói a fantasztikum bizonytalanságával töltik meg a képet, úgy ábrázolják a tudáshatárokat, hogy a nézőt a főhősök által átélt transzcendens élménnyel ajándékozzák meg. A határátlépés itt mindig a reálisabból a csodás(ab)ba történik: azaz az absztrakció a fantasztikum bizonytalan állapotát teremti meg, ami elbillen a csodás felé – ahogy Todorov is írta –, hiszen a fantasztikum mindig „felszámolja önmagát”. A tagolatlan absztr-

[33] Cornea: *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. p. 89.

rakció e funkciója, a fantasztikum bizonytalanságának vizualizációja, illetve a tudáshatár átlépésével való nézői azonosulás bátorítása és a felfoghatatlannal szembesülő ember szorongása mindhárom absztrakciós szereptípusban megtalálható.

(1) A komputer gyermeke és a belső-külső világok határterületei

A komputer gyermeke a virtuális valóságból kitörni próbáló mesterséges tudat félelmetes küzdelmét meséli el. Donald Cammel 1977-es filmje a hard sci-fik közé sorolható: a *2001* HAL nevű, öntudatra ébredő számítógépének fenyegetését már nem az űrben, hanem a Földön tálalja az elbeszélés. A cselekmény szerint az általunk ismert, valóságosnak tűnő jelenben járunk, az egyetlen motívum, amely a valószerűség határait feszegeti, a Proteus nevű számítógép, a film konfliktusgenerálója. Itt a szuperszámítógép a Frankenstein-történet tudósa által teremtett monstrum, ami a gazdája – vagyis annak felesége – ellen fordul. A film történetének nagy részét a kamarathriller alműfaj dramaturgiája szerint egy helyszínre sűrítették. Látszólag minden megszokott: a szobák, az ágyak, a függönyök egy középosztálybeli amerikai háztartás sokat látott kellékei. Ám minden tárgy mögött egy tárgyfeletti tárgy uralkodik: az ablakok spalettáit, a zárak és biztonsági rendszerek mechanizmusait Proteus irányítja. A film mindaddig a különös régiójában mozog, amíg fel nem fedezzük, hogy a gépnek saját vágyai, céljai vannak. Azaz egy korszerű technikai csodából egy „lelkes gép" lesz, ahogy Király is megfogalmazta. A *Csillagok háborúja* „kedves gépei" helyére a kubricki „fenyegető gép" lép. Ennek a rémisztő monstrumnak csak egy célja van: kitörni a „dobozból", amelybe tervezője bezárta. Terve megvalósításához a tudós feleségének teherbe ejtése szükséges: a gépgyermek segítségével lenne képes kiszabadulni a virtuális valóságból.

A börtönként hermetikusan elzárt házban fogva tartott asszonyt végül elragadja a gép, és teleszkopikus végtagjával megtermékenyíti. A film utolsó negyedébe helyezett dramaturgiai csúcspont a gép szabadulását mutatja meg, ami a főhős megszégyenülésével jár. A keretezett absztrakció itt magát az aktus alatti szabadulás határátlépését ábrázolja. A tagolatlanul áradó absztrakció a film legfőbb fenyegetésének, rettegett rémálmának eljövetelét hozza.

A jelenet vágásai rendhagyó módon vezetik be az avantgárd képsort. Az utolsó, még klasszikusan ábrázoló kép a lekötözött nő arcá-

nak közelijét mutatja, ahogy zokogva ellenkezni próbál. A következő képsor már az absztrakció örvénylését ábrázolja, áttűnéssel hagyva el az ismert világ képeit. A hosszú, háromperces szekvencia végén újra a nő arcát látjuk, ugyanabban a beállításban, amiben elhagytuk. Az absztrakciót közrefogó képek nem az absztrakcióval szembesülő szereplőt mutatják, bár a kompozíciós hangsúly a nő szemein van. Nem teljesen világos, hogy az absztrakció tere hol található. A formák fantasztikus kozmoszából kiindulva talán Proteus mesterséges tudatának végtelen terében vagyunk. A perspektivikus örvény, ahogy a kamera halad előre a féregjáratszerű fénycsatornán, Proteus menekülésének céltudatos haladását mutatja. A gép szabadulását látjuk, ahogy a nő testén keresztül a virtuális valóságból a fizikai valóságba hatol. A film keretezett absztrakciója azért is tekinthető izgalmas kivételnek, mert itt nincsen bevezető és lezáró ellenbeállítás, ami az absztrakciót néző szereplőt mutatná. Az absztrakciót nagy valószínűséggel a külvilágba vezető csatornán szabaduló Proteus „látja". Ám a montázs a nő karakterét hangsúlyozza a szekvencia elején és végén is, ezért bizonytalan a viszonyunk az absztrakcióhoz. A térbe helyezés e bizonytalansága erősíti a fantasztikum bizonytalanságát. Nem tudjuk, milyen térben vagyunk, mi az a közeg, amin áthatolunk. Csak azzal vagyunk tisztában, hogy a számítógép sikerrel járt: az ő tudáshatárainak átlépését figyeljük, nem a főszereplőjét. Az absztrakció ábrázolásának bizonytalansága, a nonfiguratív tér a főhőshöz és a nézőhöz való pozíciójának esetlegessége a diegézis határára sodorja a szekvenciát. A fenyegető hangulatú elektronikus zene erősíti a néző talajvesztettségét. A képsor vágybeteljesítő, tudásbővítő jelenetként működik, ugyanakkor – ellentétben a többi absztrakt szekvenciával – itt az antagonista ér révbe. *A komputer gyermeke* absztrakt jelenete a leginkább szorongással telített az összes, keretezett absztrakciót tartalmazó film közül. A *2001* szuperszámítógépének fenyegetése megmaradt saját határain belül, az absztrakció ott az ember előtt nyitott meg határokat, itt viszont a gépi tudat felszabadulásának vagyunk szemtanúi. Proteus filmes antagonistája volt az első tünete a mesterséges intelligencia iránt táplált szorongásoknak.

„A sci-fi az ötvenes évek óta a kor félelmeinek legfőbb, gyors és érzékeny megfogalmazója"[34] – írja Király. Az ötvenes években az inváziós sci-fi allegóriájába bújtatva jelent meg a világpolitikai krízistől való félelem. Később a számítástechnika fejlődése mutatott vészjósló

[34] Király: *Frivol múzsa I.* p. 488.

lehetőségeket: a *2001: Űrodüsszeia* és *A komputer gyermeke* is a mesterséges intelligenciát helyezte a feszültség középpontjába. Az a szorongás, ami átitatja *A komputer gyermeke* absztrakcióját, később csak a *Fűnyíróember* virtuális valóságot démonizáló fantasztikumában jelenik meg.

A komputer gyermeke tagolatlan absztrakciója – a legtöbb absztrakt szekvenciához hasonlóan – a csodás felé tett legfontosabb lépést jelenti. A film eddig a pontig a lehetséges technikai spekuláció fantáziájában mozgott, ám Proteus szabadulása után a lehetetlen csodás régiójában találjuk magunkat. Az absztrakt szekvencia után szembesülünk a hősnővel egyetemben, hogy a gép sikerrel járt: fémburkából előpattanva megszületik a gépgyermek. Aranypáncélt viselő, földönkívüli lényként ő az első expliciten csodás lény a filmben, amit az absztrakció „varázslata" hívott elő: a bizonytalanság hosszú percei, a nonfiguratív fényjáték azonosulást és tájékozódást összezavaró fantasztikuma ágyazott meg a gépgyermek születésének. Hiszen ezt a csodás, valószerűtlen eseményt az absztrakció fantasztikus, kognitív iránytűinket összezavaró, nem ábrázoló képsora előzte meg. Sem szavakat, sem tudományos magyarázatot, sem az értelmezést segítő ellenbeállítást nem kaptunk előtte: a tagolatlan absztrakció az elbeszélés látványos vakfoltjaként viselkedett. Az attrakció – a tagolatlan absztrakció eseteiben – figyelemelterelőként működik: a reális és az elképzelhetetlen közt létrejövő logikai rés betöltőjeként.

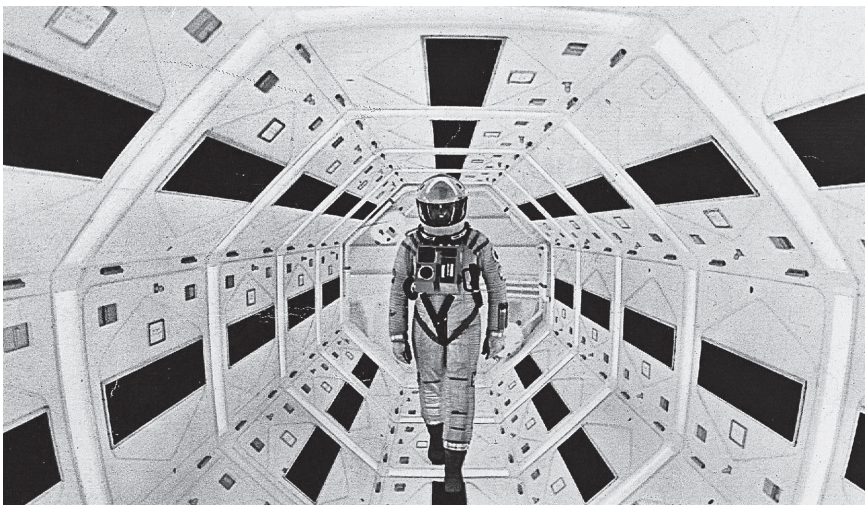
7. 2001: Úrodüsszeia

Az absztrakció mint az ismeretlen kozmosz

Stanley Kubrick (1928–1999) az amerikai filmtörténet emblematikus kívülállója és megkerülhetetlen hatású formálója volt.[1] A *2001: Úrodüsszeia* ezt a képet a végletekig mélyítette. A sci-fi műfajának e mérföldköve katalógusként tartalmazza a Kubrickra jellemző szerzői jegyeket, formai gesztusokat, és látványosan bemutatja a rendező technikához fűződő viszonyát. Kubrick a filmet szokatlanul hosszú ideig, öt évig készítette az MGM költségvetéséből, az angliai Boreham Wood stúdióban. A sokáig húzódó, nagy költségvetésű film gyártása a technikai experimentalizmus aprólékos türelemjátékának volt köszönhető. A makettekkel és optikai trükkökkel létrehozott futurisztikus miliő megteremtését is Kubrick felügyelte – a film egyetlen Oscarját ironikusan ezért a munkafázisért kapta, mintha az Amerikai Filmakadémia nem látott volna az alkotásban többet, mint a filmgyártás csúcstechnológiájának termékét. Kubrick gyerekkora óta a fotótechnika bűvkörében élt, tizenhat évesen a *Look* magazinban jelentek meg riportképei: a kísérletezés, a minden munkafázist felügyelő tudatosság és a technikai experimentalizmus közel állt hozzá, és a tényleges filmes experimentalizmust, az avantgárd legújabb fejleményeit is figyelemmel kísérte.[2]

[1] A hollywoodi reneszánsz első generációjához tartozik, ám nem a televízión keresztül került a stúdiórendszerbe, mint Arthur Penn vagy Robert Altman, hanem függetlenfilmesként. Első, később az életműből kitagadott filmjét, a *Félelem és vágy*at (1953) egy tehetős rokon befektetéséből készítette el. Az ötvenes években Jimmy Harriszszel alapított egy olcsó, B-filmekre szakosodott stúdiót, ahol eleinte bűnügyi filmeket gyártott, később Kirk Douglas produceri bátorsága révén került a stúdiórendszerbe, miután a színész Kubricknak ajánlotta fel a *Spartacus* rendezői székét. Legendás titokzatossága – ami részben a lassú, minden részletet felügyelő munkamódszer körül kialakult szakmabeli szóbeszédek, illetve a sajtó elől Angliában elvonult remete mítoszának elterjedése miatt nőtt hatalmasra – alkalmas volt arra, hogy a nagyközönség számára az amerikai auteurt testesítse meg.

[2] Erre a nyitottságra jó példa, hogy elismerő levelet írt Arthur Lipsett kanadai found-footage filmesnek.



Stanley Kubrick – 2001: Űrodüsszeia

A *2001: Űrodüsszeia* fontos szerepet játszik Kubrick életművében. Ez az enigmatikus science fiction film emelte szerzőjét szinte mitikus magasságokba: a körülötte kialakult diskurzust meghatározta Kubrick szerzőisége, illetve a film formavilága és szerkezete.

Kubrick pályafutása során különböző, gyakran gyökeresen eltérő műfajú filmeket készített, a „műfajspecialista" rendezőkkel ellentétben (Hitchcock, Ford) arra törekedett, hogy minden újabb filmje egy-egy meghatározó zsáner abszolút reprezentánsa legyen. Az ötvenes évektől kezdve készített bűnügyi filmet, erotikus melodrámát, szatirikus háborús filmet, horrort, kosztümös történelmi filmet és tudományos-fantasztikus filmet. Kubrick zsánereket megújító látásmódját Freedman a következőképpen foglalja össze: „A kubricki projekt lényege az, hogy kettős nézői élményt nyújtson. A *Ragyogás* például az egyik legtökéletesebben kivitelezett horrorfilm a műfaj történetében, és kiválóan élvezhető egyszerűen horrorfilmként. De mindemellett egy, a horror műfaját vizsgáló elméleti gondolatmenetnek is teret enged, feltárva a műfaj történeti funkcióit és ideológiai határait, éppúgy, mint a horror komplex viszonyát a (történelmi) hitelesség kérdéséhez. A Kubrick szerzőisége szempontjából tipikusnak nevezhető *Ragyogás* viszonyát a horror műfajához leginkább a metazsáner szóval jellemzhetnénk."[3] Tehát Kubrick kirándulásait egy-egy műfajban mindig az

[3] Freedman: Kubrick's „2001" and the Possibility of a Science Fiction Cinema. p. 300.

adott zsáner tökéletes formája után való kutatásért tette: a személye körül kialakult mítoszok is az ehhez kapcsolódó perfekcionista, nagy tudású művész-tudós képet táplálták. Kubrick figurája teremtette meg az egyik legmélyebben gyökerező filmművészképet a közönség számára: a megszállott, félőrült géniusz alakját, aki boszorkánykonyhájába elvonulva mániákus precizitással készíti titokzatos filmjeit. Remeteként kivonta magát a filmes közélet nyüzsgéséből, amivel még több pletykának biztosított termékeny táptalajt.[4]

A *2001* Kubrick egyedülálló törekvése volt arra, hogy megteremtse az abszolút sci-fit: a film mintegy színtiszta lepárlása, összegzése annak, amit a műfaj takar.[5] Ebből a pozícióból nézve az absztrakt szekvenciának kitüntetett szerepe van, nemcsak azért, mert dramaturgiai kulcspozíciót foglal el a film narratívájában belül, hanem azért is, mert ez a ritka formanyelvi jelenség innentől kezdve vált elterjedtté a műfaj ikonográfiájában. A *2001* absztrakt szekvenciája – amellett, hogy új vizuális jelenséget hozott a science fiction filmek (és általában a hollywoodi filmek) látványvilágába – teljesen egyedülálló módon működik a többi, később megjelenő keretezett absztrakcióhoz képest. Kubrick filmjében szétválaszthatatlan a tudományos-fantasztikus műfaj spekulatív világa, a rendező látásmódja és a keretezett absztrakció különleges formanyelvi jelensége. Az absztrakt szekvencia hatását, jelentőségét ezek a tényezők erősítik.

Az első ezen tényezők közül Kubrick már említett rendezői attitűdje. Győri Zsolt disszertációja Kubrick szerzőiségének antihumán/poszthumán olvasatát vázolja fel, amivel egy különleges, elidegenítő stratégiát mutat ki a rendező életművében. Ezen Győri azt érti, hogy a klasszikus hollywoodi narratívaszervezéssel ellentétben Kubrick filmjeiben a néző nem azonosul a hősökkel – legfőképpen a *2001*-ben nem. „A Kubricknak tulajdonított antihumanista beszédmód egyik kulcsstratégiáját akár a hős trónfosztásának is tekinthetnénk."[6] Ennek következménye az – írja Győri –, hogy lehetetlen lesz a hős világába való belépés, a klasszikus hollywoodi azonosulás. Részt vevő nézőből meg-

[4] Kubrick figurája egyedülálló módon ivódott be a filmtörténet legendáriumába. Volt olyan eset, amikor egy szélhámos imposztor a híres rendezőnek kiadva magát több luxusszállodában is vendégeskedett – az esetről később vígjáték is készült John Malkovich főszereplésével.

[5] Ehhez hasonló törekvés a tökéletes műfajfilm elkészítésére érzésem szerint a *Ragyogás*ban található meg.

[6] Győri Zsolt: *Kubrick és a gondolkodás anti/poszthumanista képei*. Debrecen: Debreceni Egyetem, BTK, 2007. p. 28.

figyelő néző lesz: ez biztosítja Kubrick modernizmusának egyik fontos alapját. A rendező szerzői vénájának e hideg, távolságtartó jellemzője véleményem szerint nem teremt teljes elidegenítő hatást, hiszen Kubrick nem a műfaji dekonstrukción fáradozik, mint például – a hollywoodi reneszánsz rendezői közül – Altman. Kubrick szerzői hangjának legizgalmasabb tulajdonsága éppen az, hogy a kívülálló megfigyelő és a feszült szituációkba belehelyezkedő nézői pozíció egyszerre van jelen a filmjeiben. Kubrick nem anti-horror, anti-kosztümös film és anti-sci-fi készítésére törekedett, hanem hibátlanul működő, a nézőre maximálisan ható műfaji filmek technikailag tökéletes felépítésére. Jellemzően – a *Félelem és vágy*at leszámítva – minden filmje adaptáció, még a *2001* is annak tekinthető, bár a regény és a film egyszerre született.[7] Filmjeinek irodalmi alapanyaga az adott műfaj sikeres reprezentánsa, amelyet persze Kubrick mindig a saját képére formált: az adaptált alapanyagot a film alapkövének tekintette. Véleményem szerint, habár a *2001* a legnehezebben dekódolható, legtöbb ellipszist felvonultató Kubrick-mű, amely szerkezetével és hosszúbeállításokra épülő formanyelvével a legközelebb áll a modernizmus örökségéhez, mégis, az itt felvonultatott formanyelvi és narratív stratégiák mind a tudományos-fantasztikus műfaj hard sci-fi ágának erősítését jelentik. Kubrick filmje nemcsak az európai modernizmus amerikai variációjának, hanem ezzel egyetemben a kortárs hollywoodi látványfilmek korai előfutárának is tekinthető, amiben megkerülhetetlen szerepet játszik a film keretezett absztrakciója.

A *2001: Űrodüsszeia* a hard sci-fi alműfaj mérföldköve. A hard sci-fi a fantasy felé hajló űroperákkal ellentétben valós tudományos eredményekből kiindulva, spekulatív fantáziákat tár a néző/olvasó elé. Nem a *2001* volt az első tudományos-technikai akkurátusságra törekvő hard sci-fi a filmtörténetben: korábbról az 1950-ben forgatott *Destination Moon* sorolható ebbe a csoportba. Ám az ötvenes–hatvanas években nem ez volt a meghatározó filmes irányvonala a tudományos-fantasztikus műfajnak, hiszen a zsáner leginkább a kevés pénzből dolgozó B-filmes stúdiókban virágzott, ahol a költséges trükköket és élethű díszleteket nem volt képes kivitelezni az ottani infrastruktúra. A hatvanas években kevés, ám annál fontosabb sci-fi készült Hollywoodban – a *2001* ezek közül a legkövetkezetesebben törekedett megteremteni a tudományos-fantasztikus műfaj legspekulatívabb vízióját: Kubrick

[7] A regény és a film alapja egy 1948-as Clarke-novella, a *Sentinel*.

filmjének minden formai eleme – így az absztrakció is – a hard sci-fi szigorú szellemiségét, a jövő valóságosnak ható vízióját követi.

A *2001* formanyelve és narratív szerkezete nem(csak) a modernista szerzőiségből, hanem az attrakciós mozi látványosságából merít. Ebben az értelemben Kubrick filmje nevezhető az első nagy költségvetésű, high-tech attrakciós mozinak, amely a narratívát és a hősök karakterrajzát másodlagosnak tekinti a látvány hatásához képest.

A film vetítési formátuma, a Cinerama az átlagosnál majdnem háromszor nagyobb szélesvászonra vetített képe a mai IMAX-formátumok előfutára volt. A film egyértelműen kora legjelentősebb attrakciója volt, ami a nézőket az ősfilmek naiv látványélvezetébe repítette vissza. Szinte minden jelenete tartalmazott trükkfelvételt: paradox módon leginkább azok a beállítások, amelyek a legbanálisabb történéseket ábrázolták. A film leghíresebb trükkfelvételei a lehetetlen terek illúzióját teremtették meg: fejjel lefelé sétáló stewardess, fejjel lefelé ülő asztronauta stb. Minden trükkfelvétel a mindennapok banalitását ábrázolta, olyan hétköznapi, rutinszerű állapotokat, amelyek monotóniát és rutinszerűséget árasztanak: a film beállításaiból áradó feszültség éppen a banalitás és a speciális effektusok vizuálisan máig lehengerlő látványa közti ellentmondásból ered. Kubrick elsősorban nem egy fantasztikus, kirívó jelenséget akart ábrázolni – az egyetlen kivétel a film végén megnyíló dimenziókapu –, hanem a jövő mindennapjait: időutazásra hívta a film nézőit. Mintha egy dokumentumfilmet néznénk a távoli jövőről; ennek érdekében merített a modernizmus meditatív formanyelvéből. A hosszúbeállítás vált a trükkök esszenciájává – vagyis minél jobban egyben tartja a trükk a lehetetlennek és fantasztikusnak tűnő futurisztikus világ képét, annál inkább válik attrakcióssá: amikor az árnyékbokszoló asztronauta a dob formájú hajórészben fut körbe-körbe, látszólag fejjel lefelé, a trükk a beállítás vágásnélkülisége által válik hatásossá. Tehát a forma idomul a sci-fi attrakciójához, a trükkök hatásának maximalizálásához: Kubrick célja egy tudományos alapossággal elképzelt jövő élethű reprezentációja volt. Ennek az aprólékos, minden banális részletre kiterjedő jövőkonstrukciónak része a zéró gravitációs toalett használati utasításának megmutatása, a videotelefonálás dramaturgiailag jelentéktelen jelenete, illetve a műszerfalak, technikai eszközök, gépezetek működésének hosszú bemutatása. (A film tanácsadója volt két NASA-mérnök, Harry Lange és Frederick Ordway.)[8] A részletekre kiterjedő világábrázolás a hard sci-fi profeti-

[8] Vincent LoBrutto: *Stanley Kubrick: A Biography*. Da Capo Press, 1999. p. 264.

kus alaphangjának megfelelően zajlik: Kubrick és Arthur C. Clarke látnokként mutatják meg a „jelen nézője" számára az ismeretlen jövőt. A film végi absztrakció ehhez képest is emel a téten, hiszen a „jövő embere" számára is ismeretlen jelenséget mutat.

A kor mozinézője egy élményparkhoz hasonló, minden érzékre ható hullámvasútra ült fel, amikor jegyet váltott a *2001*-re: az absztrakt film szenzuális látványának narratívába illesztése kézenfekvő választás volt ebben az attrakciós közegben. A jövő mindennapi valóságát ábrázoló trükkfelvételek ellentéte a film végén megjelenő hosszú absztrakt szekvencia, amely a mindennapi helyett az ismeretlenbe vezeti be a nézőt és a szereplőt egyaránt. A filmet végig meghatározó, a Győri által is elemzett dehumanizált, kívülálló látásmód itt megfordul, a néző a főhős bőrébe kerül, szinte teljes lesz az azonosulás – legalábbis a kamera nézőpontjait figyelembe véve. Az absztrakció minden tekintetben a film fabuláját szolgálja, hiszen mind dramaturgiai, mind a látvány szempontjából kulcsszerepe van a filmben.

A film cselekménye röviden az alábbi módon foglalható össze. Az első nagy fejezetben az emberiség hajnalán járunk: egy csapat előember ragadozóktól veszélyeztetett mindennapjait követjük, amikor alvóhelyükhöz közel felbukkan egy magas, szabályos fekete hasáb, a monolit. Az ismeretlen eredetű, baljós hangulatot árasztó test hatására az egyik előember felfedezi, hogy egy nagyobb csontot fegyverként tud használni. Innentől kezdve a csapat magabiztosan megvédi az ellenséges horda által veszélyeztetett itatójukat: a csapat vezére a csonttal agyonüt egy ellenséges előembert. A második felvonásban több százezer évet ugorva a jövőbe kerülünk, egy űrállomás mellett lebegünk a Föld körül. Dr. Floyd érkezik ide, hogy egy később a Holdon frissen felfedezett, ismeretlen eredetű tárgyat vizsgáljon meg, ami nem más, mint a korábban látott monolit. Nyomon követhetjük Dr. Floyd utazását és konferenciamegbeszélését – ahol a felfedezést a tudomány történetének legfontosabb pillanatának nevezi –, majd megérkezését a monolithoz. Amikor a tudósok megközelítik a tárgyat, az fülsiketítő hangot ad ki. A harmadik, legnagyobb egységben, tizennyolc hónappal később a Jupiter-misszió két (plusz három hibernált) asztronautájával utazunk a bolygók között, hogy együtt felderítsük a Naprendszer legnagyobb bolygóját. A legénység hatodik tagja egy szuperintelligens számítógép, ami (aki) HAL névre hallgat: ebben a fejezetben a két asztronauta és a komputer közötti macska-egér játék lesz a meghatározó. HAL bizonytalan az expedícióval kapcsolatban, veszélyes titkok övezik az indulás hátterét és a misszió valós célját. Bowman és Poole

hideg, szinte robotszerű profik HAL-hoz képest, aki kételkedik, később pedig összeomlik: különböző meghibásodásokat idéz elő, megöli a hibernált asztronautákat és Poole-t. Bowman csak életét kockáztatva tudja kikapcsolni: HAL memóriájának törlése közben talál egy videoüzenetet, amit a csapat tagjainak címeztek. Eszerint a Jupiter-misszió valódi, addig eltitkolt célja a Holdon talált monolit által a Jupiter mellé küldött rádióüzenet követése volt. A film végső egységében Bowman elhagyja a hajót az űrkapszulájában, majd az űrben lebegő monolitot követve egy színes dimenziókapuba zuhan, amelynek másik oldalán saját öregkori énjét találja egy barokkosan berendezett, ablak nélküli, futurisztikus szobában. Az eredeti Bowman eltűnik, majd az öreg Bowmant figyeljük, ahogy képről képre idősebbé válik, és meghal. Az utolsó képsorban az ágyban fekvő, haldokló Bowman előtt megjelenik a monolit, amin átsiklunk, majd a Föld fölött lebegve látjuk őt, Csillaggyermekként újjászületve.

Ahhoz, hogy a keretezett absztrakció funkciója közelebbről is vizsgálható legyen a filmben, fel kell tárni a viszonyát a klasszikus elbeszéléshez. Az eddig tárgyalt, keretezett absztrakciót felvonultató filmek általában a klasszikus elbeszélésmód szerint szervezik narratívájukat. A *2001* kilóg ebből a sorból: Kubrick több helyen is lazított a domináns szerkezeten. Ez a szabályszegő szerkesztés kedvezett a hosszú, radikálisan elnyújtott absztrakt szekvenciának.

A *2001* az ellipszisek tárházát nyújtja, amit a korábban távolságtartónak leírt forma erősít. A központi hősök nélküli, négy részre tagolt narratíva különálló, szerves egységet alkotó részekből áll. Ezek között a monolit teremt kapcsolatot: mint az emberiség misztikus tanítómestere, az őskortól az űrkorig végigkíséri a fejlődést. Az előember által elhajított csont a grafikai montázs döbbenetes hirtelenségével műholddá változik: ez az évezredeket összekötő vágás – ami a film egyik leghíresebb ellipszise is egyben – a monolitot a fejlődés motorjaként ábrázolja.

A hard sci-fit mindig az emberi tudás fejlődésének lehetséges irányai foglalkoztatták, a futurisztikus világábrázolás attrakciós látványossága mögött mindig az a vágy munkált, hogy a lehető legvalószínűbb jövőképet prezentálja. A *2001* így válik abszolút sci-fivé: a monolit nem más, mint a tudományos-fantasztikus képzeletvilág vágyképét reprezentáló tárgy. A *2001* azért lett kultikus, tulajdonképpen folytathatatlan sci-fi, mert nem árulta el a monolit „mögötti" válaszokat.[9]

[9] A film folytatása, a tizenöt évvel később bemutatott *2010: A kapcsolat éve* megmagyarázott bizonyos narratív fehér foltokat.

Vagyis a *2001* egyik oldalról kielégíti a tudományos-fantasztikus műfaj rajongóinak igényét (realisztikus jövőképet mutat, mértani aprólékossággal járja körbe futurisztikus világát), a másik oldalról azonban a film legizgalmasabb, központi felvetését, a monolit titkát nem fedi fel, annak ellenére, hogy Bowman átjut a minden választ magában rejtő Csillagkapun. A film elbeszélői technikájának része az elhallgatás, például nincs megelőlegező utalás a Csillagkapu-jelenetre, amivel az absztrakt szekvencia beilleszthető lenne valamilyen értelmezői keretbe: a képsor teljesen váratlanul éri a nézőt.

Az első felvonás mértani logikával kimért, párbeszédek nélkül elmesélt egyszerűséggel mutatja meg, hogyan válik az ember a monolit „sugallatára" eszközhasználó gyilkossá. A második felvonásban csak az epizód végén találkozunk újra a monolittal, ám minden titkolózó és hivatalos beszélgetés (párbeszéd-rituálé) annak felfedezése körül forog: Floyd udvariasan hárítja orosz kollégái kíváncsiskodását, illetve a rövid tudományos megbeszélésen vázolja a helyzet jelentőségét. A második epizódban hosszú párbeszédes jelenetek váltják a hosszú, klasszikus zenére vágott attrakciós képsorokat, ám Floyd utazásának célorientáltságát ez a visszatartó szerkesztési elv nem csorbítja, a nézői kíváncsiságot egyenesen fokozza. A második epizód végén újra megszólal a feszültséggel teli Ligeti-mű. A harmadik epizódban sem látjuk a monolitot, sőt a Discovery legénysége nem is beszél róla; a rövid tévéadás során – ami Bowmanék expedíciójáról szól – egy szó sem esik róla. A harmadik epizód célorientáltságát csak közvetve irányítja a monolit: itt HAL meghibásodása a legfőbb veszélyforrás, ahogy Bowman és Poole fokozatosan ráébred a számítógép fenyegető, mindent behálózó jelenlétében rejlő életveszélyre, illetve ahogy Bowman kikapcsolja azt. HAL, mint a legfejlettebb eszköz, amit ember építhet, az előember csontjának legvégső evolúciós állomása, a teremtője ellen fordul.

Elbeszéléstechnikai szempontból a negyedik epizód a legérdekesebb: az értelmezést annyira összezavarja az elbeszélés, hogy tulajdonképpen leválik az egész filmről. A monolit titkának megfejtése helyett radikálisan szabálysértő, a tér- és időérzékelés alapvető elveit összezavaró formanyelvvel megmutatott mozgóképes talányt kapunk. Az absztrakt szekvencia után Bowman az űrkabin ablakán keresztül saját magát látja a híres ablaktalan, futurisztikus díszletben. Innentől kezdve Kubrick kifordítja a beállítás–ellenbeállítás technikát: mintha mindig újabb és újabb idődimenzióba lépnénk át. A fiatal, elgyötört Bowman észreveszi magát a szobában, már öregebben, vörös szkafan-

derben. Utána ennek az idősebb Bowmannek a szemszögéből látjuk, hogy ahol az előbb még az űrkapszula volt, ott üres a szoba. Majd ez az idősebb Bowman a fürdőszobából észreveszi még öregebb önmagát, aki egy asztal mellett vacsorázik magányosan. Itt megismétlődik ez a megelőző plán alanyát felszámoló vágás, egészen az utolsó stációig, az ágyban haldokló Bowmanig. A szenvtelen egyszerűséggel az egyik idősíkból a másikba ugró szereplők, illetve az ismerős, ám mégis idegen szoba díszlete miatt a nézői értelmezés teljesen zátonyra fut. A todorovi fantasztikum – azaz az őrlődés a magyarázatok között – itt teljesedik ki a filmben legnagyobb hatással: abban sem lehetünk biztosak, hogy a valóságot látjuk-e.

Kubrick többször hasonlította a filmjét zeneműhöz, nem az érzéki ingerek jelentésére, hanem azok hatására helyezve a hangsúlyt. A *2001* záró fejezete – ami egy tízperces absztrakt szekvenciával kezdődik – megkoronázza a klasszikus elbeszélést szétfeszítő törekvéseket. Kubrick filmjének kultikus hatása éppen abban rejlik, hogy látszólag elidegenítő távolságtartással mutatja meg még a drámai eseményeket is, gyakran bármiféle kísérőzene nélkül, vagyis a film kettős képet mutat.[10] Egyrészt a klasszikus elbeszélés szabályainak megfelelve lineárisan, célirányosan haladunk a végkifejlet, a monolit által megmutatott titok felé; a szereplők hideg profizmussal teszik a dolgukat, nincs öncélú, felesleges tett, a karakterek ebből a szempontból gépebbek a gépeknél. Ám a monolit célja rejtély marad, még az utolsó, Floyd által a Jupiter-expedíció legénységének küldött videoüzenet sem fed fel annál többet, mint amit tudunk: „Egy nagyon erős, Jupiterre irányuló rádióadást leszámítva a négymillió éves monolit teljesen élettelen maradt. Eredete és célja máig ismeretlen." Kubrick tudatosan valamilyen megfejthetetlen rejtély felvázolására törekedett, mivel nem akart válaszolni a film által felvetett kérdésekre. A nézői jelentésalkotást nem akarta a klasszikus narratívaszervezés medrében irányítani, a film fináléjában egy szinte végtelenül sokféleképpen interpretálható, nyitott befejezést prezentált, ami a korábban is érezhető modernista attitűdöt erősíti.

A *2001* két ellentétes dramaturgiai energiát feszít egymásnak: egyrészt egy jól megragadható tárgyba sűrít egy titkot, ami a tudományos-fantasztikus műfaj egyik legfontosabb témájához, az idegen

[10] Ide példának azt jelenetet lehetne felhozni, amikor Bowman elhagyja űrsiklójával a Discoveryt, hogy visszahozza elsodródott társát. Perceken keresztül semmi mást nem hallunk, csak az asztronauta légzését.

intelligenciával való találkozáshoz és az emberi tudás végső lépcsőfokához kapcsolódik. Ám ahelyett, hogy ezt a titkot a klasszikus hollywoodi elbeszélésmód szerint feltárná, inkább lazít a szerkezeten: a formával, az ellipszisekkel, a zenehasználattal és a rendkívül nyitott végső jelenettel nem kielégíti, hanem tovább fokozza a néző kíváncsiságot.[11] „Az olyan témákat latolgatva, mint a monolit jelentése, vagy hogy HAL elnevezése az IBM visszafelé írt betűiből származik, vagy hogy Bowman csillaggyermekké változik, Kubrick sokáig tartotta a kritikát értelmezői zsákutcában" – írja Stephen Mamber.[12] Miközben az elliptikus elbeszélői szerkezet fellazítja a klasszikus hollywoodi stílust, a hosszúbeállítás lassú formája a látványos trükkökön időzve részletes betekintést nyújt a jövő világába, ezzel messzemenően kielégítve a műfaj attrakcióigényét.

A film kultikus státuszához nagyban hozzájárult ez a nyitottság, az avantgárd filmekre jellemző, egységes interpretációt lehetetlenné tevő forma. A film közönsége nagyban megegyezett a hatvanas évek végére viszonylagos népszerűséget szerző avantgárd filmekével: „A film tetőpontjául szolgáló Csillagkapu-szekvencia komoly reputációt szerzett a *2001*-nek a Vízöntő korának gyermekei körében (…)."[13] Főleg a nyugati parti, úgynevezett pszichedelikus kultúra tagjai lepték el a *2001*-et vetítő mozikat – erre a sikerre még Kubrick sem számított. A Jordan Belson által a Morrison-planetáriumban vetített absztrakt filmek óta nem volt ekkora vetítési infrastruktúra avantgárd formanyelvű képsor mögött, az underground érzékenység a felszínre tört: korábban elképzelhetetlen nagyságú közönség láthatott absztrakt filmes víziót.

Kubrick és Douglas Trumbull, a szekvenciáért felelős speciális effektusokra szakosodott szakember több hónapig készítették a közel tízperces szekvenciát. John Whitney és Jordan Belson filmjeit tanulmányozva alkották meg a négy felvonásból álló képsort, és Whitney még tanácsokat is adott nekik.[14]

Kubrick legfontosabb és máig egyedülálló teljesítménye az, hogy a hollywoodi infrastruktúrával a magasművészet diskurzusába emelt

[11] A *2001* e kettősségből eredő belső feszültsége jól összehasonlítható a hasonló témára épülő, Zemeckis-féle *Kapcsolat*tal, ami a klasszikus hollywoodi elbeszélés minden szabályát szinte tankönyvszerűen követi.

[12] Stephen Mamber: Kubrick in Space. In Robert Kolker (ed.): *2001: A Space Odyssey: New Essays*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 55.

[13] LoBrutto: *Stanley Kubrick: A Biography*. p. 305.

[14] Uo. p. 303.

egy korábban lesajnált filmes műfajt, és ebben nem elhanyagolható mértékben volt része a keretezett absztrakciónak.

A *2001* feliratok nélkül két óra húsz perc hosszúságú. A film negyedik fejezete – az absztrakció kezdetétől a film végéig – húsz percig tart, ebből maga az absztrakt szekvencia kilenc percig. A harmadik fejezetet Floyd videoüzenete zárja, amelyet Bowman HAL memóriaegységében néz végig. Miután az üzenetből kiderült, hogy a misszió tényleges célja a monolit által küldött rádióüzenet felderítése volt, a Bowman meglepett arcát mutató kép elsötétül. Ekkor megjelenik a negyedik fejezet címe: „Jupiter és a végtelenen túl". Ekkor megszólal a Ligeti-féle motívum, és több beállításban is látjuk, ahogy a monolit a Discovery mellett lebeg, mintha az utat mutatná az űrhajónak. Egy meghatározó, a film egyik emblematikussá vált beállításában a Jupitert és a holdjait egy vertikális vonalba rendezve látjuk, éppúgy, ahogy a film első képén: visszajutunk oda, ahonnan indultunk. Egy megalapozó beállításban látjuk, ahogy Bowman űrkapszulája közelít a monolit felé. Majd az előző, bolygóegyüttállást mutató kép tér visszsza, az elforduló monolittal: a kamera felsvenkel a csillagokra, ahol a semmiből megnyílik a csillagkapu. Innentől kezdődik a kilencperces absztrakt szekvencia, amely a következő módon épül fel:

Első szakasz – 1 perc:
Absztrakció: vertikális korridor, két oldalt a kamera felé tartó színes vonal és rácsformák.
Ellenbeállítás: Bowman arcának közelképe, ahogy az absztrakcióra reagál, a kamera remegni kezd, a sebesség és az erő érzékeltetése – a remegés fokozódik. Hosszabb beállítás.

Második szakasz – 1 perc 20 másodperc:
Absztrakció: Húsz-harminc másodperces absztrakt képsorok, az első szakasz folytatása, illetve a vertikális kompozíció horizontálissá váltása.
Ellenbeállítás: négy rövid, alig egy másodperces ellenbeállításként használt állókép Bowman eltorzult arcáról.

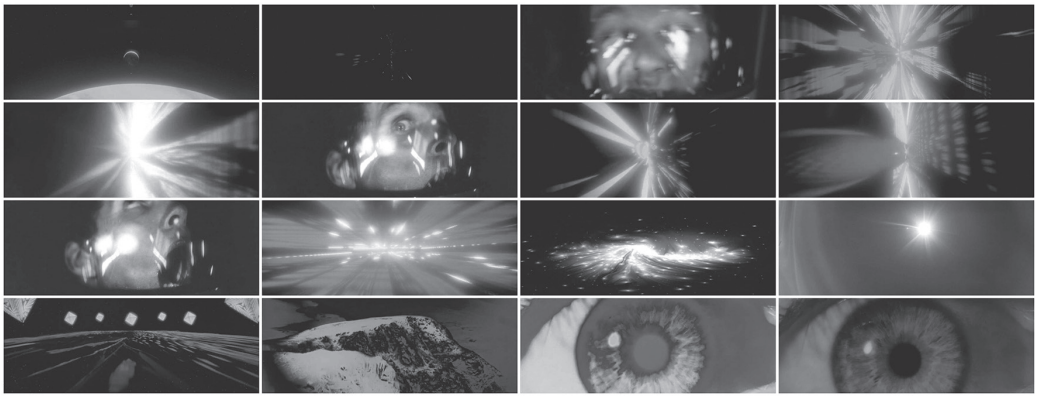
Harmadik szakasz: 3 perc 3 másodperc
Absztrakció: 12 különálló absztrakt kompozíció, gáz- és foltszerű formavilággal.
Ellenbeállítás: a szakasz elején és végén szuperközeli Bowman szeméről, torzított színekben.

Negyedik szakasz: 1 perc
Absztrakció: két, ellenbeállítással elválasztott absztrakt kép. Mindkettő horizontális kompozíció. Az első képen a horizont végén egy-egy kristályszerű forma lebeg, tájszerűvé változtatva a képet. A második képen hasonló a kompozíció, de itt mindezt fejjel lefelé látjuk.
Ellenbeállítás: közeli a szemről kék komplementerben.

Ötödik szakasz: 3 perc 20 másodperc
Absztrakció: tájak, madártávlatból, komplementerben. Az absztrakció itt a leggyengébb, egyértelműen kivehető a torzított színek mögötti táj.
Ellenbeállítás: nincs, csak a szakasz végén: komplementer színekben úszó szemek.

A *2001* keretezett absztrakciója sok szempontból megegyezik a dolgozatomban korábban tárgyalt szekvenciákkal, akár formáról, akár funkcióról és szerepről van szó. Ennek egyik nyilvánvaló oka az, hogy Kubrick filmje előtt ekkora volumenű absztrakt szekvencia nem szerepelt hollywoodi filmben, csak a *2001* után vált ez a műfaji kellék elterjedtebbé.

Az absztrakt szekvencia itt is a fantasztikus-csodás előszobája, éppúgy, ahogy a többi, korábban elemzett filmnél. A *2001* keretezett absztrakciója is a film dramaturgiai csúcspontján helyezkedik el, az epilógust készíti elő. A *Változó állapotok*, *A komputer gyermeke* és a *Kapcsolat* keretezett absztrakciójával ellentétben a *2001* úgy vezeti be a fantasztikus-csodás zárlatot, hogy felbontja a klasszikus elbeszélésmód tér-idő-szereplő egységét, az előző oldalon elemzett módon. Ez a hollywoodi mércével mérten kivételesen nyitott jelenet nem feltárja a titkot, hanem tovább szaporítja a kérdőjeleket. Álom vagy valóság-e az, amit látunk? Bowman időutazást tett saját jövőjébe? A monolit az emberiséget vagy az egyént a végsőkig kísérő tudásforrás? A film végén a hőst magába szippantó absztrakt szekvencia az emberiség egyik legősibb, eddig megválaszolatlan kérdését tárja fel: azt, hogy egyedül vagyunk-e a világegyetemben. Ezekre a kérdésekre nem lehet biztos választ adni, pontosan azért, mert a jelenet tér- és időugrásai, ellipszisei inkább az avantgárd filmekkel, mintsem a modernista európai alkotásokkal mutatnak párhuzamot. Leginkább Maya Deren *Meshes of the Afternoon* című filmjét tudnám formanyelvi előképként említeni: a szereplő megkettőződése, illetve az álomszerű, ugráló térszervezés a közös nevező.



Stanley Kubrick – 2001: Űrodüsszeia

A *2001* a műfaj legelterjedtebb tematikáját követi: az ismeretlenbe tett utazás kalandját. Az utazástematika az űroperák fantasyvilágában is gyakran megjelenik *(Star Trek.)*, csakhogy ezekben a filmekben a kalandosság érvényesül a tudományosság helyett. A *2001* minden szempontból a végletekig fokozza ezt a témát: ebben a filmben egyenesen az emberiség utazásáról van szó a fejlődés lehetséges jövőbeli állomásai felé. A monolit végigkíséri az embert ezen az úton, a legfontosabb állomásain (kőkorszak, űrkorszak) alakítója ennek a fejlődésnek.

Az absztrakció a *2001* esetében is egy ismeretlen eredetű tárgyhoz kötődik. A monolit azonban azért is különleges, mert sík formája, oldalainak aránya egy sötét vászonra emlékeztet, a felette megjelenő fénycsóvák pedig a vetítőgépből kiáradó fénysugarakra hasonlítanak. A mozis analógiát az is erősíti, hogy az absztrakció leggyakoribb ellenbeállítása a Bowman szeméről készült premier plán. Kubrick a jelenetet a mozi két legalapvetőbb szereplőjére, a néző szemére és a film testét megalkotó fényre szűkítette: az absztrakt szekvencia a néző és Bowman beavatójaként működik.

A *2001* absztrakt szekvenciája a futurisztikus világ leglátványosabb attrakciós mutatványa lett. Nem véletlen, hogy a film végére pozicionálták: a film dramaturgiai íve tulajdonképpen a tudományos-fantasztikus attrakciók fokozására épül. Az első epizód kőkorszaki pusztasága elsősorban a néző kíváncsiságát tüzeli fel, a várakozás feszültségét erősíti: az eldobott csontra vágott űrhajó képe sokkoló hirtelenséggel rántja be a nézőt a vágyott futurisztikus világba, ahol aztán szokatlan lassúsággal figyelheti meg az ismeretlen űrkorszak minden részletét.

Az absztrakt szekvencia ezzel szemben nem a hirtelenség sokkjára, hanem az avantgárd ismeretlen attrakciójára épít. A nézők elhanyagolható arányban ismerik az avantgárd formavilágát, ezért a keretezett absztrakcióval szembesülés – főleg a korabeli, kevesebb vizuális impulzusnak kitett néző számára – valamiféle, addig ilyen formában nem látott látvánnyal való találkozást jelentett. Kubrick döntése, hogy ilyen hosszú absztrakt szekvenciát mutat a nézőinek, tökéletesen illik az abszolút sci-fi megalkotásának ambiciózus tervébe.

Az absztrakció az ismeretlen kozmosz szerepében mutatkozik: az első két szakaszban egy űrfolyosóban suhanunk, ahol az absztrakt formák mozgása teremti meg a sebesség illúzióját. A harmadik szakaszban az absztrakció lelassul, a folyamatos perspektivikus kompozíciót különböző, gomolygó absztrakciót ábrázoló képek váltják fel. A kozmosz tulajdonképpen itt mutatkozik meg előttünk: ismeretlen, meg nem magyarázott formákat látunk, amelyek csillagszerű ködökbe rendeződnek. A tudományos magyarázat és a szavakba önthető spekuláció helyett marad az ismeretlen eredetű látvány: az avantgárd egzotikumát a kozmosz egzotikumának megalkotására használták. Ebben a technológia által uralt műfajban csakis egy marginális technológia teremthet soha nem látott formákat: a folyamatos formai és technikai önmegújításra kényszerített sci-fi ezért is nyúl mindig az avantgárd technológiáihoz. Az absztrakt technológia Kubrick számára a futurisztikus attrakció hatékony eszköze lehetett: segítségével olyasmit tudott mutatni a nézőinek, amit előtte soha nem láttak. (Legalábbis ilyen körülmények között.) Itt, a megmutatás eszközében mutatkozik meg a filmes hard sci-fi előnye az irodalmi hard sci-fihez képest.

Amellett, hogy a *2001* absztrakt szekvenciája a későbbi sci-fik absztrakcióinak előfutára lett, fontos hangsúlyozni, hogy Kubrick filmjének keretezett absztrakciója több szempontból is elüt a későbbiektől. Ez az eltérés a rendező sajátos elliptikus/meditatív formanyelvéhez köthető. A *2001* keretezett absztrakciója háromszor-négyszer hosszabb, mint az utána következő leghosszabb ilyen szekvencia. Ez a radikális elnyújtottság a klasszikus elbeszélésmódnál sokkal lassabb építkezésből ered: az absztrakció nem pusztán egy látványos villanásként vagy áttűnésként funkcionál, hanem hosszan nézhető térként, az ismeretlen kozmoszként jelenik meg. A *2001* jelentést összeziláló természete éppen abból ered, hogy a teljességgel ismeretlen jelenséget ilyen hosszan mutatja, éppúgy, ahogy a Kék Duna keringőre forgó űrállomást: Kubrick állandósítja az attrakciót, amelynek hatása így hipnotikus lesz. (A hétköznapivá lassított futurisztikus világ attrakciója az

egyik fő feszültségforrása a filmnek.) Ám az elnyújtott, baljós Ligeti-zenével aláfestett absztrakció egy pillanatra sem válik hétköznapivá, végig fantasztikus marad: a nem reprezentatív formák jelentésnélkülisége fenntartja a fantasztikum feszültségét.

Páratlan hosszúsága révén a keretezett absztrakció tagoltsága is kivételes lesz. A kilencperces absztrakt szekvenciát összesen tíz ellenbeállítás szakítja meg, ezek közül az első a leghosszabb, harminc másodperces, a többi egészen rövid, egy-két másodpercet nem meghaladó kép. Kubrick az ellenbeállításokat, az absztrakció kereteit egészen egyedülálló módon használja: a különböző formákat felvonultató szakaszok határolóiként. Az ellenbeállítások kétféle plántípusban jelennek meg: Bowman arcának premier plánjában, illetve a szeméről (sőt a pupillájáról) készült szuperközeli képen. Az absztrakt szekvencia során Kubrick továbbra is a finoman elliptikus elbeszélésmódot folytatja: nem látjuk Bowman űrkabinját totálképen, az űrfolyosóhoz képest nem tudjuk elhelyezni őt, még az űrkapszula absztrakt térbe való behatolása sincs megmutatva. A tér nincs értelmezve megalapozó beállításokkal, az absztrakció ellenbeállításai nem segítik a néző térkonstrukciót, hiszen a Bowmant ábrázoló képek annyira szűken komponáltak, hogy szinte leválnak a külvilágról. Kubrick keretezett absztrakciója azért kivételes az összes többi ilyen szekvenciához képest, mert az absztrakciót kordában tartani hivatott keret is absztrakt jellegűvé válik, összemosódva az avantgárd által ihletett vizuális világgal.

Az ellenbeállításokat az absztrakció felé eltoló technika másik eszköze magának a kép grafikus tulajdonságainak stilizálása. Az első ellenbeállítás, Bowman arcának közelije lassan remegni kezd, ami a gyorsuló űrkapszulára ható energiát érzékelteti. A remegés fokozódik, a harminc másodperces beállítás felétől azonban a kép értelmezhetőségét próbára tevő szinten remeg a kamera: a Bowman tekintetét mutató beállításból absztrakt folt lesz. A második ellenbeállítás-csoport már jellegétől fogva leszakad az egész film formájáról: ez rövid időre bevágott, Bowman félelemtől eltorzult arcáról készült állóképeket tartalmaz. Ezek az absztrakciókeretek is elütnek a klasszikus formától, leválnak a film teréről: a gyorsan mozgó színfolyosó ellenébe bevágott állóképek nem visszafogják az absztrakció térnyerését – ahogy a korábban elemzett absztrakt szekvenciák esetében az ellenbeállítások –, hanem megsokszorozzák intenzitását. A harmadik csoport ellenbeállításai fokozzák ezt a hatást: a Bowman szeméről készült közeli színei eltorzítva, piros, kék, zöld árnyalatokban mutatkoznak. A stilizált

szem-képek alig ütnek el az absztrakt formáktól, szinte maguk is az absztrakt szekvencia alkotóelemeivé válnak.

A *2001* absztrakciójának keretezése arra törekszik, hogy az absztrakt szekvencia önálló életet éljen, kiszakadva a film teréből nondiegetikussá váljon. A korábban vizsgált absztrakciókhoz képest a *2001* absztrakt szekvenciája – hossza és ellenbeállításainak stilizáltsága révén – eltérő képet mutat. Itt az avantgárd absztrakt filmjeire jellemző tiszta attrakció és az értelmezés ellen feszülő látvány érvényesül, a néző is utazóvá válik. Az absztrakt szekvencia három egységre bontható szerkezete az utazás hármas tagoltsága szerint épül fel. Az első két szakasz fénykorridor-absztrakciójával felszállunk, elrugaszkodunk: az első hosszú ellenbeállítás rázkódása a fokozatos gyorsulást érzékelteti. A harmadik absztrakciós szakaszban (gáznemű és folyékony absztrakt képek) történik meg maga az utazás. Itt már nincsenek ellenbeállítások sem, amelyek a nézőt Bowmanre, illetve az elbeszélői világra emlékeztetnék. A végső szakaszban pedig az absztrakció meggyengül: tisztán kivehetőek lesznek egy fantasztikussá stilizált, Föld-szerű bolygó felszíni mintázatai.

Tehát egyrészt a narratív keret (űrutazás), másrészt a szekvencia formai és szerkezeti tulajdonságai révén a *2001* keretezett absztrakciója úgy ábrázol egy fantasztikus utazást, hogy a lehető legjobban kiszakítsa a mozinézőt a történet keretei közül. Az ellenbeállítások gyengén vagy sehogy sem tartják kordában az absztrakciót, emiatt kerül ez a szekvencia az összes többi, ezt követő keretezett absztrakcióhoz képest legközelebb az avantgárdhoz. Összehasonlítva a *Fantasztikus utazás* absztrakciójával, a *2001* szekvenciájának szerkesztése az ellenpólust képviseli – attól függetlenül, hogy az előbbi sci-fiben szintén a tudományos-fantasztikus zsáner „hard" alcsoportjának egyik kedves témája, az utazás tematizálódik a műfaj látványcentrikus keretében. A *Fantasztikus utazás*ban az absztrakciót a szereplők megmagyarázzák, illetve az elbeszélés sokféle ellenbeállítással tagolja, diegetikus díszletté szelídíti. Richard Fleischer 1966-ban bemutatott sci-fije akár a *2001* előképének is nevezhető, ám Kubrick sokkal radikálisabban bontotta fel a klasszikus elbeszélés szabályait, hogy „a tökéletes" sci-fit alkossa meg. Ezért szerkesztette az absztrakt szekvenciát úgy, hogy a lehető legkevesebb formai és narratív gátat szabjon neki: a kiszolgáltatott nézőt minden kapaszkodó nélkül belökte a világegyetem ismeretlen örvényeibe. A történet kimért tudósszereplőit távolságtartó hidegséggel megmutatott rituálékon keresztül ismerjük meg, tulajdonképpen leskelődünk utánuk. Ez a kívülállás szűnik meg az absztrakt szekven-

ciával: minden egyes ellenbeállítás azt erősíti, hogy a lehengerlő vizuális jelenséget Bowman szemszögéből nézzük végig. A *2001* keretezett absztrakciója egy közel tízperces szubjektív beállításnak – a jelen könyv címében megfogalmazott mitikus utazásnak – is tekinthető.

A Csillagkapu-jelenet a filmtörténet egyik leghosszabb, legerőteljesebb absztrakciójává vált, amivel a hollywoodi filmgyártás és a „láthatatlan" avantgárd egyedülálló módon – nemcsak gyártástechnikai, hanem esztétikai szempontból is – tőszomszédságba került. Azzal, hogy az absztrakció a fent említett módokon az elbeszélői térszervezési konvenciók gátjait áttörve szabadon tudott áramlani a Bowman nézőpontjába helyezkedett néző előtt, a tudományos-fantasztikus műfaj az avantgárd egzotikus attrakciójával, annak zavarba ejtő élményével gazdagodott. Bowman az emberiség képviselője, igazi felfedező, aki átlépi az elképzelhetetlen határát: ezt a határt csak olyan vizuális technikával lehet ábrázolni, ami új élményt nyújt a nézőnek. Az újdonság, a különlegesség, az egzotikum volt a záloga annak, hogy az absztrakt szekvencia ne pusztán áttűnésként használt látványosság, hanem az avantgárd hipnotikus hatását működtető jelenet legyen: a nézők valóban úgy érezhették, hogy a moziszékhez szegezve ők maguk is egy ismeretlen világba suhannak; a film szinte háromdimenziós élményt nyújt. A *2001* absztrakt szekvenciájának hosszan kitartott, látványos képhipnózisa a tudományos-fantasztikus műfaj legfontosabb újításának tekinthető. A zsáner a saját megújulásához és túléléséhez szükséges attrakciós szükségletet a marginális filmkészítés titkos laboratóriumából importálta: ez olyan fontos lépcsőfoka volt a filmtechnológiai evolúciónak kiszolgáltatott sci-finek, mint a kilencvenes évek elején a CGI hatásos bevezetése a *Jurassic Park*ban. A drámai fordulatoktól és lendületes kalandoktól megfosztott *2001* a néző számára az élethű jövőutazás páratlan, vásári attrakcióját tudta felkínálni. A másik nagy paradigmaváltó sci-fi, a *Csillagok háborúja* képregényszerű kalandja a romantikus mesevilág attrakciójába röpít, a *2001* azonban a „valóságos" jövőbe, a legakkurátusabban elképzelt jövőbe, sőt azon is túlra. Ezt az „azon is túl"-t pedig az absztrakció testesíti meg: az abszolút főszereplővé válik, míg George Lucasnál csak eszköz, a kalandos történet egyik kelléke.

A *2001* absztrakt szekvenciája kibillenti a filmet a narratíva gravitációs mezejéből, hogy az avantgárd film pusztán az érzékekre ható sokkjaként szabadabban érvényesüljön. Az absztrakció nem függetlenedik a narratív kontextustól, de formája (hossza és ellenbeállításai) révén a néző elfeledkezik arról, hogy tulajdonképpen egy szereplő

szemén át látja azt, amit lát. A befogadást a tiszta érzetek uralják, nem a narratív dekódolás: a gyengén tagolt absztrakció miatt szinte „film a filmben" jelenséggel van dolgunk. A *2001* keretezett absztrakciója – ahogy korábban már említettem – példátlan hossza révén az absztrakt film tiszta érzékisége elé szegezi a nézőt: arra kényszerít, hogy ne keresse a jelentést. Hiszen az absztrakció „jelentése" a nyilvánvaló narratív kontextuson, a kozmikus alagút megjelenítésén és az ismeretlen világ megmutatásán túl üres.

Ami Clarke regényében a nyelv által fogalmilag megragadható, az a filmben megragadhatatlan: a sci-fi műfaja a filmben, azon belül pedig a keretezett absztrakció tiszta érzékiségében tud a legjobban érvényesülni. Habár a *2001* absztrakciójához hasonlóan radikális hosszúságú absztrakciót később nem találni a műfaj történetében, a későbbi formák is azt a célt szolgálják, hogy a fantasztikumot pusztán a tiszta érzékiség attrakciós látványosságával ábrázolják. A *2001* ennek mértékében volt példa nélküli: az avantgárd hipnotikus érzékisége a film amúgy is a szemlélődésre építő szerkezetét követte. Mindent összevetve az avantgárd, attól függetlenül, hogy komolyan kibillentette a narratíva egyensúlyát, magára a műfaj működésére – vagy ha úgy tetszik, a műfaj szentségére – nem jelentett veszélyt, éppen ellenkezőleg. A tiszta érzékiség révén a nézők nemcsak gyors villanásként, puszta illusztrációként találkoztak a fantasztikus-csodás látványvilággal, hanem valós időben megmerítkezhettek benne, akárcsak Bowman. Minél inkább a film részévé váltak, illetve minél inkább az absztrakció tiszta érzékiségének hatása alá kerültek, annál inkább lettek átélői az eseményeknek. Kubrick nem szeszélyes öncélúságból vagy műfajromboló radikalizmusból eresztette szabadjára az avantgárd érzékiségét, hanem pontosan azért, hogy a nézők részévé váljanak a kalandnak. Ez a részvételt, az átélést, a futurista attrakcióban való megmártózást a film több korábbi beállítása is megelőlegezi: amikor először találkozunk a szekérkerék formájú űrállomással, a kamera körbelebegi, sőt a küllők közé repül; Bowman árnyékbokszjeleneténél a kamera alulról és hátulról követi a szereplőt a dob alakú, forgó űrhajórészben, azt az illúziót keltve, hogy mi is vele kocogunk; továbbá többször is HAL nézőpontjából látjuk a legénységet és az űrhajó belső tereit.

Tehát Kubrick úgy használta az avantgárd formanyelvét, hogy az szervesen illeszkedjen a film meditatív-attrakciós hangvételébe. A puszta érzékiség verbalizálhatatlan attrakciója a tudományos-fan-

tasztikus műfajt legjobban erősítő, a fantasztikust a maga tisztaságában megmutató jelenet lett. A *2001* a kalandparkok attrakciójával kecsegtető tendenciájával máig ható Új-Hollywood (és a kortárs Hollywood) legfontosabb hírnöke volt, mely majdnem tíz évvel előzte meg a nyári látványmozik dömpingjét. Első látásra talán paradoxnak hat, de ebben leginkább az avantgárd absztrakt attrakciója volt a leghatékonyabb eszköze.

Irodalom

Alföldi Nóra: Trash-formers – A kortárs blocbuster és a szenny. *Prizma* 7.

Arthur, Paul: *Line of Sight – American Avant-garde Film since 1965*. Minneapolis: University Minnesota Press, 2004.

Atkinson, Mike: Zsigeri örömök. *Filmvilág* 2007/9.

Atteberg, Brian: The Magazine Era: 1926–60. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Balázs Béla: *A látható ember*. Budapest: Palatinus, 2005.

Baxter, John*: Stanley Kubrick*. Ford. Simon Vanda. Budapest: Osiris 2003.

Bazin, André: Tilos a montázs. In André Bazin: *Mi a film?* Budapest: Osiris, 2002.

Bordwell, David*: Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.

Bordwell, David: A klasszikus elbeszélésmód. In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2004.

Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*. Wisconsin: McGraw – Hill 1990.

Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. Budapest: Palatinus, 2007.

Bordwell, David – Thompson, Kristin: Tér és elbeszélés Ozu filmjeiben. *Metropolis* 2008/1.

Bordwell, David – Thompson, Kristin – Steiger, Janet: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge – Taylor and Francis e-library, 2005.

Brakhage, Stan: Metaphors on Vision. *Filmculture*, New York, 1963.

Brenigan, Edward: Narráció. In Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és verbális narráció*. Szeged: Apertúra Könyvek, 2011.

Bukatman, Scott: Zooming Out: The End of Off-screen Space. In Jon Lewis (ed.): *New American Cinema*. Durham: Duke University Press, 1998.

Bute, Mary Ellen: Statement II. In Gerald O'Grady – Bruce Posner (ed.): *Articulated Light: Emergence of Abstract Film in America*. Boston: Harvard Film Archive, 1995.

Callenbach, Ernest: Samadhi by Jordan Belson. *Callenbach Film Quarterly* vol. 21, no. 3. Spring, 1968.

Camper, Fred: *Naming and Defining, Avant-Garde or Experimental Film*. http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html
Clair, René*: A film tegnap és ma*. Ford. Á. Serey Éva. Budapest: Gondolat, 1977.
Clarke, Arthur C.: *2001. Űrodisszeia*. Ford. Göncz Árpád. Budapest: Szukits Könyvkiadó, 2011.
Cornea, Christine: *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
Cramer, Katryn: Hard Science Fiction. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Dullac, Germaine: La roue: The Songs of the Rails. In Norman King: *Abel Gance: A Politics of Spectacle*. London: BFI, 1984.
Elsaesser, Thomas – Buckland, Warren: *Studying Contemporary American Film*. London: Oxford University Press, 2002.
Elsaesser, Thomas: A kudarc pátosza: amerikai filmek az 1970-es években – Jegyzetek a motiválatlan hősről. *Metropolis* 2010/3.
Engels, Jules: *REFLECTIONS: Graphic Choreography*. http://www.centerforvisualmusic.org/library/Reflections.htm
Freedman, Carl: Kubrick's „2001" and the Possibility of a Science Fiction Cinema. *Science Fiction Studies* vol. 25, no. 2. 1998/7.
Gascard, Lorettan Devlin: Motion Painting: „Abstract" Animation as an Art Form. *Leonardo* vol. 16, no. 4. 1983.
Gidal, Peter (ed.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1978.
Graf, Alexander – Scheunemann, Dietrich (ed.): *Avant-Garde Film*. Avant-garde Critical Studies 23. Amsterdam: Rodopi, 2007.
Gunning, Tom: Az Attrakció mozija. In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2004.
Győri Zsolt: *Kubrick és a gondolkodás anti/poszthumanista képei*. Debrecen: Debreceni Egyetem, BTK, 2007.
Haller, Robert A.: *Jim Davis: The Flow of Energy*. New York: Anthology Film Archives, 1992.
Haller, Robert A. (ed.): *First Light*. New York: Anthology Film Archives, 1998.
Haller, Robert A.: *Galaxy: Avant-Garde Film-makers Look across Space and Time*. New York: Anthology Film Archives, 2001.
Hoberman, J. – Rosenbaum, Jonathan: *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press, 1983.
Hopkins, David: *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. London: Oxford University Press, 2004.
James, David E. (ed.): *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
James, David E.: Amateurs in the Industry Town: Stan Brakhage and Andy Warhol in Los Angeles. In David E. James (ed.): *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
James, David E.: *The Most Typical Avantgarde*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Jenkins, Henry: Wow. In *Narratívák 10: A narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.
Juhász Levente Zsolt: *A szinesztézia pszichológiája*. ELTE Pszichológiai Kar, PhD.
King, Geoff: Spectacular vs. Narratives. In Jon Lewis: *New American Cinema*. Durham: Duke Univesity Press, 1998.
King, Geoff: *Spectacular Narratives*. New York: I.B. Tauris, 2000.
King, Geoff: *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2002.
Király Jenő: *Frivol múzsa I–II*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
Király Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona Kiadó, 1998.
Király Jenő: *A film szimbolikája*. **II. kötet.** *A fantasztikus film formái*. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió, 2010.
Kiss Miklós: Mintha beakadna Isten bakelitlemeze. *Metropolis* 2003/2.
Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2009.
Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010.
Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: British Film Institute, 2001.
Lichter Péter – Pálos Máté: Szemorgona. *Prizma* 7: *Trash-film*, 2012/1.
Lichter Péter: Retina-szimfóniák. *Prizma* 2009/1.
LoBrutto, Vincent: *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Da Capo Press, 1999.
Lukacs, John: *Az Amerikai Egyesült Államok XX. századi története*. Budapest: Európa, 2002.
Lundemo, Trond: *Jean Epstein: The Intelligence of a Machine*. Stockholm, Svenska Filminstitutet, 2001.
Macdonald, Scott: *Critical Cinema 2*. Berkeley: University of California Press, 1992.
Macdonald, Scott: *Critical Cinema 5*. Berkeley: University of California Press, 1992.
Macdonald, Scott: *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Boston: Cambridge University Press, 1993.
Macdonald, Scott: *Adventures of Perception: Cinema as Exploration*. Berkeley: University of California Press, 2009.
Mamber, Stephen: Kubrick in Space. In Robert Kolker (ed.): *2001: A Space Odyssey – New Essays*. New York: Oxford University Press, 2006.
Metz, Christian: „Trucage" and the Film. *Critical Inquiry* vol. 3, no. 4. Summer 1977.
Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
Neale, Steve: „Ez csak egy kibaszott vicc lehet." *Metropolis* 2003/2.
Nemes Gyula: Veszendő varázs. *Filmvilág* 2002/9.
Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* 2009/4.

Pápai Zsolt: Az akció lebontása – Objektív realista szüzsészerkesztési sémák és véletlenszerűség Robert Altman hetvenes évekbeli filmjeiben. *Metropolis* 2009/2.
Pápai Zsolt: Reneszánsz és reformáció. *Metropolis* 2010/3.
Peternák Miklós: *F.I.L.M.* – A *magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991.
Peterson, James: Visszás-e az avantgárd kognitív megközelítése? *Metropolis* 1997 tél.
Pierson, Michele: *Special Effects: Still Search of Wonder*. New York: Columbia University Press, 2002.
Powell, Anna: *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
Pye, Micheal – Myles, Linda: *Mozifenegyerekek*. Budapest: Gondolat, 1983.
Rees, A. L.: *History of Experimental Film and Video*. London: BFI – Palgrave Macmillan, 1999.
Richardson, Michael: *Surrealism and Cinema*. London: Berg, 2006.
Richter, Hans: *Dada és film*. Ford. Gáspár Ildikó. *Metropolis* 2000/3.
Rosenbaum, Jonathan: The Sixties Melting Pot. In Thomas Elsaesser: *The Last Great Hollywood Picture Show*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
Seu Do Nim: Trip by Roger Corman. *Film Quarterly* vol. 21, no. 2. Winter 1967–68.
Sitney, P. Adams: *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000*. New York: Oxford University Press, 2002[3].
Sitney, P. Adams: *Filmculture Reader*. New York: Cooper Square Press, 2005.
Sobchack, Vivian: *Screening Space*. New York: Ungar, 1987.
Sobchack, Vivian: A fantasztikus film. In Geoffrey Nowell-Smith (ed.): *Oxford filmenciklopédia*. Ford. Bodnár Dániel és mások. Budapest: Glória Kiadó, 2003.Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Ford. Hernádi Miklós, Göncz Árpád, Várady Szabolcs, Zachár Zsófia és Györffy Miklós. Budapest: Európa, 1971.
Sontag, Susan: Az értelmezés ellen. Ford. Rakovszky Zsuzsa. *Látó – Szépirodalmi folyóirat* 2000/7.
Stableford, Brian: Science Fiction before the Genre. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Telotte, J. P.: *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
Thompson, Kristin: Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-gardes. *Film History* vol. 5, no. 4. 1993.
Thompson, Kristin: A primitívtől a klasszikusig. In *Narratívák 10: A narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.
Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.

Tomasovic, Dick: The Hollywood Cobweb: New Law of Attraction. In Wanda Strauve (ed.): *Cinema of Attraction*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
Trier, Lars von: A Dogma 95 kiáltvány. *Metropolis* 2006/2.
Tzioumakis, Yannis: *The American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
Tyler, Parker: *Underground Film: A Critical History*. New York: Da Capo Press, 1969.
Varga Zoltán: Vázlat az animációs film tanulmányozásához. *Enigma* 2008/5–6.
Varró Attila: Hús és vér – Az exploitation filmek műfajszövegei. In *Grindhouse – A filmtörténet tiltott korszaka*. Budapest: Mozinet Könyvek, 2007.
Varró Attila: Filmkémia – LSD és drugsploitation. *Filmvilág* 2010/7.
Wees, William C.: *Light Moving in Time*. San Francisco: University of California Press, 1992.
Westfahl, Gary: Space Opera. In Edward James – Farah Mendlesohn (ed.): *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Wilfred, Thomas: Light and the Artist. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 5, no. 4. 1947. Philadelphia: Temple University Press.
Wollen, Peter: „Ontológia" és „materializmus" a filmben. *Apertúra* 2010 tavasz.
Youngblood, Gene*: Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.
Zalán Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003.

A kötetben említett filmek mutatója

Allures (Jordan Belson, 1966)
A Movie (Bruce Conner, 1956)
Andalúziai kutya (Luis Bunuel – Salvador Dalí, 1928)
Az Andromeda törzs (Robert Wise, 1971)
Anticipation of the Night (Stan Brakhage, 1958)
Apokalipszis, most (Francis Ford Coppola, 1979)
Aranykor (Luis Bunuel, 1930)
Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960)
Avatar (James Cameron, 2009)
Az ember, aki túl sokat tudott (Alfred Hitchcock, 1956)
Az élet fája (Terrence Malick, 2012)
Barbarella (Roger Vadim, 1968)
Bill és Ted fantasztikus kalandja (Stephen Herek, 1989)
The Black Hole (Gary Nelson, 1979)
Bonnie és Clyde (Arthur Penn, 1969)
Brainstorm (Douglas Trumbull, 1983)
Broadway Melody 1938 (Roy del Ruth, 1938)
Butch Cassidy és a Sundance Kölyök (George Roy Hill, 1969)
Castro Street (Bruce Baillie, 1966)
Catalog (John Whitney, 1961)
Cat's Cradle (Stan Brakhage, 1955)
Color Box (Len Lye, 1935)
Coming Attractions (Peter Tscherkassky, 2012)
Csillagkapu (Roland Emmerich, 1994)
Csillagok háborúja (George Lucas, 1977)
Csillagok között (Christopher Nolan, 2012)
Dante Quartett (Stan Brakhage, 1980)
Dark Star (John Carpenter, 1974)
Death and Transfiguration (Jim Davis, 1961)
Demon Seed (Donald Cammell, 1977)
Desisfilm (Stan Brakhage, 1954)
Diploma előtt (Mike Nichols, 1969)
Dog Star Man (Stan Brakhage, 1962)
Dr Jekyll és Mr Hyde (Rouben Mamoulian, 1931)
Dr. Moreau szigete (John Frankeinheimer, 1996)
Dream of a Rarebit Friend (Edwin S. Porter, 1906)
DreamScape (Joseph Ruben, 1984)
Ember a felvevőgéppel (Dziga Vertov, 1929)
Enter the Void (Gaspard Noé, 2009)
Fantasztikus utazás (Richard Fleischer, 1966)
Fantázia (Walt Disney, 1940)
Faster Pussycat Kill Kill (Russ Meyer, 1965)
Felvonásköz (René Clair, 1924)
The Firefly (Robert Z. Leonard, 1938)
Fireworks (Kenneth Anger, 1947)
The Flicker (Tony Conrad, 1965)
Flash Gordon (Mike Hodges, 1980)
Flower Thief (Ron Rice, 1960)
Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)
Félelem és vágy (Stanley Kubrick, 1953)
Fűnyíróember (Brett Leonard, 1992)
A gömb (Barry Levinson, 1998)
Gyilkos túra (John Boorman, 1972)
Halálbiztos (Quentin Tarantino, 2007)

Halálosztó (James Cameron, 1984)
Harcosok klubja (David Fincher, 1999)
Hetedik (David Fincher, 1995)
Holtsáv (David Cronenberg, 1983)
Hullámhossz (Michael Snow, 1967)
Három nő (1977, Robert Altman)
Időbanditák (Terry Gilliam, 1981)
Igazak (Philip Kaufman, 1980)
Interim (Stan Brakhage, 1952)
Johnny Mnemonic (Robert Longo, 1995)
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)
Jákob lajtorjája (Adrian Lyne, 1990)
Kapcsolat (Robert Zemeckis, 1997)
King Kong (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933)
2001: Űrodüsszeia (Stanley Kubrick, 1968)
Kétsávos országút (Monte Hellman, 1971)
A komputer gyermeke (Donald Cammel, 1977)
Lapis (John Whitney, 1960)
Le voyage à travers l'impossible (George Méliès, 1904)
Life and Death of 9413 – A hollywood extra (Robert Florey, Slavko Vorkapic, 1928)
Light Reflections (John Davis, 1950)
Little Stabs of Happines (Ken Jacobs, 1960)
Look at Life (George Lucas, 1966)
Mechanikus balett (Fernand Léger, 1924)
Medium Cool (Haskell Wexler, 1969)
Meshes of the Afternoon (Maya Deren, 1943)
Metropolis (Fritz Lang, 1928)
Mimic – A júdás faj (Guillermo del Toro, 1997)
Molyfény (Stan Brakhage, 1962)
Napóleon (Abel Gance, 1927)
New York árnyai (John Cassavetes, 1959)
Nosferatu (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)
Nostalgia (Hollis Frampton, 1971)
Nyolcvan nap alatt a Föld körül (Michael Anderson, 1956)
Opus I (Walter Ruttman, 1921)
Permutation (John Whitney, 1955)
Persona (Ingmar Bergman, 1966)
Philadelphia Experiment (Stewart Rafill, 1984)
Pull My Daisy (Robert Frank, Andrew Leslie, 1959)
Re-entry (Jordan Belson, 1967)
Ritmus 21 (Hans Richter, 1921)
A röntgenszemű férfi (Roger Corman, 1963)
Samadhi (Jordan Belson, 1970)
Scenes Under Childhood (Stan Brakhage, 1970)
Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1963)
A sejt (Tarsem, 2000)
Silent Running (Douglas Trumbull, 1972)
Sirius Remembered (Stan Brakhage, 1958)
Star Trek (Robert Wise, 1979)
Star Trek II. (Nicholas Meyer, 1982)
Sugarlandi hajtóvadászat (Steven Spielberg, 1974)
Superman (Richard Donner, 1978)
Szárnyas fejvadász (Ridley Scott, 1982)
Szelíd motorosok (Dennis Hopper, 1969)
Szédülés (Alfred Hitchcock, 1958)
T.O.U.C.H.I.N.G. (Paul Sharits, 1968)
THX 1138 (George Lucas, 1971)
Text of Light (Stan Brakhage, 1974)
A tiltott bolygó (Fred M. Wilcox, 1956)
Time after Time (Nicholas Meyer, 1979)
12 majom (Terry Gilliam, 1996)
Trade Tattoo (Len Lye, 1938)
The Trip (Roger Corman, 1967)
Tron (Steven Lisberger, 1982)
Utazás a Nap túlsó oldalára (Robert Parrish, 1969)
Vad banda (Sam Peckinpah, 1969)
Vissza a jövőbe (Robert Zemeckis, 1985)
Végső visszaszámlás (Don Taylor, 1980)
Vérbeli hajsza (Joe Dante, 1987)

The Way to Shadow Garden (Stan Brakhage, 1955)
Window Water Baby Moving (Stan Brakhage, 1959)
Wonder Ring (Stan Brakhage, 1955)